tres realismos

literatura argentina del siglo 21

maximiliano crespi

editorial nudista

EDITORIAL
nudista

maximiliano crespi

tres realismos

literatura argentina del siglo 21

Índice

“Eso”

Observaciones
Sarlo: la mitificación del pasado
Terranova y la ironía narcisista

Ecosistema
Almada y el fin de la historia
Tabarovsky: la rutina de lo inútil
Maggiori, Herrera y la violencia como cliché
Julián López, Lissardi y l’illusion érotique
Ronsino: la vaca atada
Harwicz: el otro frente al mundo
Venturini y la pérdida de las referencias
Falco, Lamberti y el realismo de los otros
Erlan y las formas de (no) volver a casa
María Pía López: el museo de la lengua política
Lo Prestim, Havilio y el yo que es otro y ajeno
Rodríguez, Godoy y el fuego plebeyo
Mauro Libertella: la inocencia artificial
Los dos Bitar
Schweblin y las fuerzas extrañas

Especies
Tres realismos

Reserva
Tres fantasías políticas
Reaccionarios, progresistas e infames

a los amigos que escriben,
este nuevo collage,
esta trasvestida novela.

La “mala” literatura es la que practica la buena conciencia de los sentidos plenos; la “buena” literatura es la que lucha abiertamente contra la tentación del sentido.

—Roland Barthes.

“Eso”

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio.

—Mário de Sá-Carneiro.

Este pequeño libro reúne una serie de notas de lectura sobre la narrativa argentina del siglo XXI. Despliega su análisis en torno a un espectro de proyectos activos y reconocibles con la intención de ofrecer una imagen sintética de las tendencias que prevalecen en ese espacio. Que el mapeo se realice centralmente sobre un conjunto reducido de textos de semblante realista no quita que sus hipótesis sinteticen en cierto modo también algunos rasgos característicos del estado de la imaginación contemporánea en el contexto de la lengua y la literatura rioplatense.

Va de suyo: como toda lectura está siempre histórica, cultural y socialmente situada, al abordar esa serie de textos como instancias de una praxis constituida sobre escenas de representación diversas, estas notas no pueden abjurar de su propia condición. Al contrario: la lectura que en ellas se ensaya de las fantasías políticas latentes en los relatos se proyecta necesariamente sobre el esquema de configuraciones sociales y culturales de quien las firma. Vale recordar por ello que la situación en que fueron escritas coincide con el momento en que cierto estado de la imaginación (cierta matriz de interpretación del proceso social e histórico) “nacional y popular” comenzaba a perder hegemonía y empezaba a ser relevada por otra cuyo desangelado emblema fue la bandera del cinismo histriónico y la “posverdad”. No debe sorprender tampoco que las interpretaciones aquí propuestas dejen muchas veces entrever recelos, suspicacias y desacuerdos polémicos; ni que, a través de lo leído, incluso las simples simpatías se conviertan eventualmente en semillas de la discordia. La conciencia de la historicidad no concede

privilegios. Clausura, de hecho, toda solicitud de indulgencia al asumir que la lectura crítica supone necesariamente la experiencia de una relación —siempre tensa y siempre compleja— entre la indeterminación del texto y las determinaciones de la historia.

"La ausencia de ideología es ya una ideología", sintetiza Barthes leyendo a Brecht. La alienación que produce no se reduce al modo en que las representaciones imaginarias subliman las contradicciones vividas; arraiga especialmente en el corazón oscuro de los relatos con los que (nos) contamos el mundo, en las maneras en que huimos de nuestras pulsiones ciegas, tornándolas a veces, en el borde de su perversión, un puro y simple deseo de pérdida: la melancolía que pisa todo brote de imaginación de futuro. No se trata de iniciar ningún proceso. Si, como decía el viejo Marx, no se puede juzgar a un hombre por la idea que se hace de sí mismo, tampoco es justo sentenciar a una época o a una generación por las representaciones que se hace de los conflictos que la acosan. Lo que en estas páginas se ensaya no es un juicio sino más bien *una interpretación*. Por eso mismo, los planteos presentados en este texto distan tanto de la inocencia como de la animosidad. Presentan en efecto a un lector enredado en los bucles de "las preguntas primeras" (cómo, qué, para qué o para quién se escribe), es decir, trabajando todavía el surco de una posible perspectiva crítica. Quizá por eso se imponen en un tono rústico y elemental, que se asume sin jactancia pero a la vez sin culpa. Ya lo dice Eagleton: en el ámbito de la crítica, la condescendencia es la forma más canalla y más rastrera del desprecio.

Que el conjunto de las lecturas reunidas devuelva la discutible imagen de un ecosistema de codificación ideológica ligado a las demandas de la contingencia histórica, obliga también a hacer algunas aclaraciones. En principio, insistir en que los nombres propios que aquí se citan remiten, no a sujetos biográficos, sino a personajes cuyas fantasías políticas se proyectan en intervenciones estéticas. Lo que soñamos —dice un poema de Carlos Godoy— también es parte de la historia. Y si es cierto que nadie es responsable por sus sueños, hay que admitir que sí lo es por la manera en que elige militarlos: sobre ese anatema básico, el relato crítico

busca recrear el plano imaginario donde las diferentes especies se reproducen y metamorfosean en un campo ideológico tejido por fuerzas ficticias —un espacio donde cada intervención se realiza como instancia formal de mediación entre lo estético y lo político, entre lo particular y lo colectivo, entre lo razonado y lo inconsciente, entre lo público y lo privado, entre lo visible y lo enunciable. Y no es más que otra bella ironía de la historia que el relato que enhebra estas lecturas constituya también, entre líneas, una suerte de confesión o bosquejo de autocrítica.

Toda ficción se sueña como una pequeña máquina de guerra. La de la crítica no es una excepción. Su táctica pone siempre en escena una economía de medios y recursos ligados a un combate bastante elemental y bastante solitario por dar al fin con *un* sentido. En él, el verdadero adversario no es otro que el que se instituye en uno mismo como apariencia naturalizada de un saber. Por eso, en última instancia, como decía el bueno de William Empson, lo que toda nueva lectura viene a confirmar es que ningún texto es exactamente lo que habíamos creído que era. El enemigo de la crítica no es pues ni un sujeto ni un conjunto de sujetos constituidos en tal o cual libación ideológica; el enemigo de la crítica es el señuelo confortable de la sujeción, es decir, la jactancia del saber satisfecho que, reactivo, inhibe la emergencia de los sentidos nuevos.

Al comienzo de esa pieza magistral de la publicística borgeana que es “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” se consigna la hipótesis de que una literatura difiere de otra anterior o ulterior menos por su texto que por la manera en la que es leída. La verdad de esa frase elegante es simétricamente proporcional al desafío que recela. Nadie mejor que Borges para dar fe de que el tiempo de la infamia es siempre el tiempo presente. No por casualidad ya desde muy joven abrazaba con discreta felicidad la idea de que la belleza ocurre fatalmente, pero siempre cortada del presente por una distancia higienista: “¿Los tranways de caballos y los compadritos que empezaban por un amejicanado chambergo gris y terminaban en botines de charol no solicitan acaso nuestra nostalgia? Hoy cantamos al gaucho; mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso;

mejor dicho, todo suele ser hermoso, *después*", se puede leer en *El idioma de los argentinos* (1928). Poner el problema a la distancia, en la mitificación del pasado o en la promesa del futuro, es la manera irónica, distinguida, ladina —*id est*, borgeana— de esquivar su actualidad y, al mismo tiempo, de blindar de historicidad al propio contenido de enunciación. Lo importante no es disertar sobre lo que fue o presagiar lo que será la literatura; lo realmente importante es (tratar de) comprender de qué manera funciona, qué fuerzas activa o desactiva en tiempo presente. Plantear la pregunta por el cómo se lee es ya empezar a creer en la posibilidad de trazar un horizonte de semejanzas y diferencias para pensar lo literario en un corte sincrónico y contemporáneo al ejercicio político de la lectura. Pero es también —y fundamentalmente — asumir la historicidad y la contingencia de las propias lecturas.

Hay que seguir buscando el modo de salir de la niebla de indeterminación y de empatía boba que genera el desconcierto; hay que animarse a mirar de frente —la imagen pertenece al filósofo germano Helmut Kohlenberger— el paisaje extenuado y desolador de lo que (se) nos narra en presente. La tarea no es para nada sencilla. En principio, porque los escritores vivos, como solía decir Sartre, se ocultan de los otros casi tanto y casi tan bien como se ocultan de sí mismos. Pero también porque la lucha de las formas se envuelve y se enmascara astutamente en las formas de la lucha.

En este sentido, el uso un poco salvaje del lenguaje y de las categorías teóricas que, transmutadas en "nociones", suponen formas de pensamiento técnico ligadas a una historicidad práctica, no apunta a rescatarlas de la solemnidad burocrática en que languidecen satisfechas. Tampoco a imponerlas en la intimidación de una pedagogía forzada. La apropiación cimarrona de esas categorías, como su mestizaje con otras formas plebeyas, busca tan sólo probar sus resonancias y reverberaciones en el potrero desmarcado del ensayo. Como un buen cuento o un buen poema, un buen ensayo tiene que ser también un paso en el vacío. Su escritura debe trascender, al mismo tiempo, el utilitarismo romo de la comunicación y la coquetería presumida de la pose

vanguardista. La estrategia siempre se objetiva: para deshacer o desbordar el orden cristalizado del imaginario cultural es necesario extraer, del ruido de los lenguajes arruinados, los signos nuevos de una crítica que no se anule en la represión pedagógica ni se entregue a la condonación indulgente de la ideología espontánea; esto es, una forma nueva que no vacile en pagar el precio del ninguneo o de la marginalidad antes de resignarse al efectismo interesado, al servilismo voluntario o la comunión demagoga. No está en juego sólo la posibilidad de fundar nuevos pactos de lectura; también lo está el reclamar el derecho a potenciar la capacidad de afecto de la crítica, liberándola de la intimación compulsiva a la claridad y de la obsecuente inclinación al consenso.

Repitámoslo una vez más: el lenguaje no se negocia. La razón es estrictamente política: cambiar el lenguaje es cambiar el pensamiento. Y espo porque escribir, decía el buen Barthes, no es acordar una relación simple con el término medio de los lectores posibles; es, al contrario, plantear una relación compleja —tirante— con las determinaciones del lenguaje propio. La voz que se oye en estos textos no se esconde por ello tras la sobriedad blindada del crítico profesional. Menos aún tras la del divulgador. Es la voz de un cavernícola en diálogo con su sombra, un payaso afiebrado aferrado a un lenguaje y a una voluntad de saber cuyo sentido se le escapa, un animal resentido por la frustración de no encontrar —y no haber encontrado nunca— un lugar en el presente. Pero, entonces, ¿qué es *eso* que habla a través de ese alienado que sueña y se sueña noche a noche envuelto en una enloquecida nube de moscas? No hay una única respuesta a esa pregunta. El rechinar de su dentadura irregular se confunde ya con el delirio psicótico de quien, un poco por miedo y un poco por juego, se trasviste en el semblante simple de los lenguajes herméticos para empujarlos al éxtasis paroxista, como si en ese estado de efervescencia se jugara su vida entera y no sus rencorosas ganas de rasgar con uñas sucias y filosas los candorosos rostros de los jóvenes celebrados. Va de suyo: el payaso es el único ser al que todo este asunto no le hace ninguna gracia. Su sonrisa tiene mucho de mueca y emula el gesto tenso y un poco absurdo de quien se pone a silbar cuando camina solo por un callejón oscuro.

La historia es más que conocida. *Eso* se alimenta de cualquier cosa, aunque muestre cierta preferencia por la carne que se presume inocente o que se victimiza en la culpabilidad. El deseo es metonímico. “Todo sabe mejor cuando ha sido adobado por el miedo”, se dice. En la húmeda penumbra del sótano amasa un lenguaje propio con las sobras descompuestas de un lenguaje que lo excluye. Pero luego se da cuenta de que tampoco ese lenguaje le será realmente propio. Desespera. Está solo; su voz se confunde con las voces que también hablan en su cabeza. Escribir lo que oye se le va volviendo un hábito; lo va ganando el encanto perverso de la usurpación ilegítima. Por ese filo corre su deseo, las ganas de tomar todo aquello que se le enrostra y que siempre le está siendo negado. El hambre le retuerce las tripas. Apoya la espalda en la pared y, con la mirada en alto, se deja cortar la cara —¿una vez más?— por el cuchillo de la histeria. Cierra los ojos y balbucea algo ininteligible. Reza y maldice en una misma frase. Curte un lenguaje autista, casi un idiolecto que hiede a óxido quemado. El resultado es único y monstruoso, como la imagen de su propio rostro reflejada en el charco de sangre. Sonríe y seduce a los niños buenos desde una boca de tormenta. Lo mueve el deseo de lo nuevo. Ojo, agua negra, hedor, arácnido. Muta porque se quiere otro —aun cuando íntimamente intuye que, al final del día, en el espejo, bajo la sonrisa maquillada, el otro es la medida de su desprecio. Es menos siniestro de lo que lo imaginan; pero le excita tanto esa proyección en los demás, que termina por estimularla como alimentado algo desconocido para él mismo. Se ve de pronto a los ojos vidriosos y reconoce en ellos el vértigo que precede a la angustia. Respira profundo. Huele a canela y especias, a mortajas podridas tratadas luego con drogas extrañas, a meo, a arena gruesa y sangre seca impregnada en una bolsa arpillera. “Acá abajo, todo flota en aguas servidas”, se dice. Levanta la escopeta que con el tiempo se le ha ido volviendo ya una extensión del brazo y apunta. Duda apenas un segundo, pero enseguida dispara. Los perdigones se dirigen a un blanco siempre en movimiento. No hay garantía de acierto; tampoco presunción de inocencia. La razón nunca es suficiente: acá abajo, estamos todos escribiendo, un poco a tientas, la turbia y melancólica comedia del presente.*

[*] Si, como afirma Foucault, la indagación en el pasado no es otra cosa que la inquietud proyectada de una interrogación dirigida al presente, la obsesiva interrogación del presente ¿no será una forma indirecta de obligarnos a pensar *todavía* en el futuro?

OBSERVACIONES

Porque el acto mismo de leer depende de ciertos pactos sociales, de ciertos intereses sensibles, de ciertas percepciones condicionadas, de ciertas pasiones y decisiones tomadas en el contexto de la práctica social colectiva.

—Terry Eagleton.

Sarlo: la mitificación del pasado

En su corrosivo comentario crítico de *Modern Times, Modern Places: Life and Art in the Twentieth Century* del tasmano Peter Conrad, Terry Eagleton plantea los términos ciertos de una fatalidad axiomática: toda época sufre la imposibilidad de ser contemporánea de sí misma y se ve por ello inexorablemente obligada a vagar en la incertidumbre de lo que es, hipotecada a una imagen idealizada de su destino. La pasión de lo moderno es tan sólo un impulso —a la vez desesperado y utópico— de autodesignación que presume incluso de su propio fracaso. Menos neurótica pero sin duda más encanallada en su paranoia, la actitud "clásica" se aferra a la miseria de vivir la experiencia de lo actual como repetición de lo pasado, al punto que sólo los aspectos de ella que confiesan su obediencia a la tradición se le presentan con la dignidad suficiente como para ser investidos con el valor de lo "auténtico". Según este modelo de percepción, lo más valioso de lo contemporáneo es lo más residual en él y lo más descartable es lo que en él asoma como emergencia. La lectura crítica que Beatriz Sarlo plantea en *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (Mardulce, 2012) de la reciente narrativa argentina actual acierta en la lectura del síntoma (un cambio cualitativo en la percepción de lo literario); pero se manca en la adopción de una perspectiva conservadora que hace de lo nuevo un signo de decadencia o degradación.

Cuando un texto es rechazado por la crítica, solía decir el joven Barthes, lo que hay que preguntarse es qué es lo que ese texto ha herido fatalmente en su sustrato ideológico. La elegante astucia con que Sarlo se apoya en un canon estético modernista y en la categoría elástica (pero de carga evidentemente peyorativa) de "etnografía" para despreciar la emergencia no consigue borrar lo profundo que cala esa

herida en sus propios principios de lectura. Que en el prólogo del libro celebre "la sensación de descubrir las líneas casi invisibles de algunas continuidades literarias, de algún nexo entre el pasado y la actualidad", es ya un síntoma del esfuerzo que la crítica realizará en nombre de un pasado añorado con más nostalgia que melancolía.

Sarlo toma rápidamente distancia de dos frustrados modelos de la crítica académica interesada por la literatura del presente. Se separa ideológica y epistemológicamente de propuestas como la de Elsa Drucaroff, quien en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (Emecé, 2011) intenta leer la "nueva narrativa argentina" desde un tematismo extorsivo y simplificador que jibariza la potencia de lo nuevo en pos de cristalizar el semblante satisfecho de un progresismo tibio, humanista y bienpensante. Pero también se distingue de Josefina Ludmer quien, en *Aquí América Latina. Una especulación* (Eterna Cadencia, 2010), presenta una percepción un poco naif de lo latinoamericano —visiblemente colada por la imaginación turística alimentada desde las universidades norteamericanas. Ludmer reincide aquí en su esnobismo *avant-la-lettre* y lee, desde una perspectiva negriana, lo nuevo a través de un regionalismo insulso y superficial, plegando groseramente la técnica a la tecnología y encumbrando una idea de "posautonomía" que no consigue conjurar el sapo estructuralista de la "autonomía radical" que su propia crítica había militado en los '70, antes de militar el deleuzianismo en los 80 y el foucaultismo en los '90. En nombre de un tibio "activismo cultural" que convenientemente cuaja en el slogan de "Lo-que-viene-después", dispone una serie de enunciados que bordean el relativismo al que empujan las hipótesis de "fin de la historia", de "muerte de los grandes relatos" y la "desaparición de las lenguas nacionales". Se trata de una serie de tópicos que —bajo cuerda— no abandonan el terreno estéril de los mustios diagnósticos de globalización posmodernos, que chocan con sus propios límites no por sus criterios de análisis sino por su impotencia para imaginar formas de vida nueva. Es por eso que en su argumentación lo que prima siempre es la analogía con lo comercial. En su perspectiva de trabajo, la literatura no es una experiencia de

la lengua sino más bien del “mercado de la lengua”. Y no asume nunca la forma de un cuestionamiento o de una transgresión respecto de la “imaginación pública” porque se la concibe tan sólo como “otro de sus hilos constitutivos”. Que la banalidad de la hipótesis “hoy todo es realidad y todo es ficción” haya encontrado pregnancia en ciertas zonas del espacio universitario de filiación progresista es menos lamentable que su propuesta a la celebración pueril de una periodización no dialéctica, ahistórica, en la que la razón triunfante es la del relativismo cínico y la transversalidad del mercado embanderada en la ideología de la posverdad. Lo que allí se naturaliza es la redundancia en un dispositivo de lectura fácilmente identificable con la belleza y la felicidad de algunas expresiones literarias de fines de la década del 90, que se revela impotente para enfrentar las formas emergentes de la narrativa argentina del siglo 21.

La propuesta del libro de Sarlo es deliberadamente oblicua a la inscripción académica. Que en las páginas iniciales del libro la autora insista en subrayar la presencia —unas veces silenciosa y otras veces indiscreta— de Roland Barthes al interior de su dispositivo de lectura, no es ni un gesto de coquetería teórica ni un auto de militancia. Es tiempo de saldos y un cotejo del Barthes citado por Sarlo en los diferentes momentos de su trayectoria intelectual (desde los artículos de *Los libros* a las reseñas escritas para el diario *Perfil*) bien podría echar luz sobre su propio “paso a la madurez”. No hay nada de esta última etapa de Sarlo y de sus intervenciones mediáticas que no se haya discutido ya en esos términos. Para la autora de *Una modernidad periférica*, la teoría es y ha sido siempre una herramienta de trabajo más que un horizonte de legitimación. Su relación con ella no es por eso de pleitesía ni de compulsión esnob; es, para decirlo sin vueltas, tan respetuosa como estratégica y tan práctica como funcional. Bien interpretado, ese cálculo frío da cuenta de su lucidez táctica y de su nítida convicción en la primacía de lo político como motor de toda intervención intelectual.

Citados pues por su utilidad en el contexto de una (en apariencia) generosa interrogación del presente, los nombres propios de la teoría exceden en este libro el sumiso marco de los créditos explícitos. Incluso los deliberados borramientos

vienen a ratificar, no la audacia de escribir “libre de las convenciones teóricas”, sino el cálculo de quien descansa en la suficiencia del nombre propio y el capital adquirido. Sarlo usa a Barthes tanto cuando define la inscripción política de las escrituras (a partir de sus elecciones formales) como cuando un tema específico lo convoca. Pero la pulsión ética en que se yergue su crítica remite menos al espectro de una lectura patética que al efectismo de una intervención intelectual de entusiasmo habbermasiano: una prosa abierta, liberal, transparente, que promete siempre interpelar críticamente las cristalizaciones ideológicas subrogadas de la esfera pública. Que en este pequeño volumen esa determinación crítica (indiscutible en otros trabajos suyos) se encuentre prácticamente ausente o esquilmada de los comentarios deja ya entrever el rango políticamente pueril que a su juicio muestran estos textos que —confiesa la profesora Sarlo— le “interesaron”, la “provocaron” y le “gustaron”. El gusto —habría que decir completando su frase — también dice lo suyo cuando decanta con la inocencia de lo arbitrario.

No obstante ello, ni la inconsistencia de un corpus errático (según Sarlo, sugerido por el “discreto pero activo y sensible” periodista cultural Maximiliano Tomas, editor de Cultura y Espectáculos de la agencia Télam) ni la genuina modestia con que la autora inscribe la serie (a la manera de una exploración sin intención de “demostrar ninguna hipótesis general”) consiguen borrar por completo la signatura política de un fantasma que asedia el texto aun en sus zonas más convencionales. Lo que se deja leer en estos comentarios — que exhiben tanta ironía como la que adscriben al propio espíritu de la época— no es casual ni mucho menos caprichoso. En las intervenciones de la autora de *La audacia y el cálculo* (2011) todo ha sido templado al detalle. De la topografía orillera de Luis Gusmán (*El peletero*, Edhasa, 2007) al hiperrealismo documental de Hernán Vanoli (*Pinamar*, Interzona, 2010), lo que la pesquisa recorta como sintomático del presente es una emergencia que, si no la preocupa, al menos la incomoda: la proyección concreta de zonas de irrupción, ocurrencia y cristalización de lo etnográfico como sello indeleble del estado de la imaginación en la primera

década del siglo.

Interrogados tanto en la moral de sus formas como en la de sus temas, los textos literarios abordados por Sarlo soportan (como pueden) el apronte insistente de la lectura crítica que, aun en su táctica alusiva, no deja de enfrentarlas al redil del imaginario progre y humanista que grava extorsivamente el espacio cultural en que se inscriben. Sin necesidad de juzgarlas (o juzgándolas con sutileza en la aparente asepsia de la descripción), las expone en sus propias elecciones técnicas y en sus limitaciones formales. Las exhibe en su insumisión o en su canallada, en su vocación crítica o en su voluntad acomodo (oportuno u oportunista) al colchón ideológico sobre el que descansan las estructuras del presente. En este sentido, el libro de Sarlo ayuda más bien a descubrir las líneas a veces invisibles que unen al propio presente con aquello que simula representar la actualidad.

Pero, por otra parte, su posición de lectura se articula sobre un sesgo irónico que por momentos casi roza el desprecio. Finge no trabajar sobre un capital acumulado que, no obstante, enrostra todo el tiempo en sus lecturas y declara un interés por "la emergencia de lo (en todo sentido de la palabra) inesperado" a la vez que lo minimiza deliberadamente. Está claro: a Sarlo no le interesa la vibración del presente porque lo que del presente la hace vibrar es el amor del pasado. Va a lo seguro sin tomar el riesgo de interrogar lo que pone en crisis su propio dispositivo de lectura. Si es sutil en sus conclusiones sobre el carácter y el valor atribuible a la literatura actual es porque sabe que lo último que hay que perder es la elegancia. Pero no por sutil deja de poner en blanco sobre negro la condición y la materialidad de lo que a su juicio constituye el síntoma: el efecto de lo verdadero imponiéndose sobre el efecto de lo verosímil, el plegamiento de la literatura sobre el giro subjetivo de la cultura, la falsa oscilación de espacios y tiempos (que va indiscriminadamente del "costumbrismo globalizado" al "regionalismo de lo nuevo"). Su diagnóstico, sugerido siempre entre líneas, no puede ocultar su categórico rechazo ante las reverberaciones literarias de la demagogia y el sentimentalismo populista. Pero en lo que respecta a la lectura en sí sólo parece exhibir cierto entusiasmo al paladear

las tenues resonancias de la tradición: de Juan José Saer en Hernán Ronsino, de Elvio Gandolfo en Matías Capelli, de Sergio Chejfec en Oliverio Coelho, de Julio Cortázar en J. P. Zooey, por sólo citar algunos ejemplos. Su percepción del presente literario es, en efecto, borrosa y hasta casi maternalmente indulgente: bajo su óptica, exceptuando algún caso particular, la literatura argentina contemporánea no pasa de ser una conjetura todavía precoz, inestable, frágilmente colgada de una convención retórica que, en última instancia, prácticamente la determina.

Benjamin, Williams y Viñas —los tres nombres propios convocados por Sarlo en los últimos párrafos del prólogo— coincidirían en eso: la materialidad del mundo y sus relaciones marca a fuego la literatura. Borges, el paredón después del cual la nueva literatura se desarrollaría como una breña sin brillo y sin ambición de negatividad, agregaría quizá que lo hace más que nada pautando los términos en que se produce su recepción. Si una literatura se define menos por su propia condición que por la manera en la que es leída, el interés de Sarlo por los estilos muertos, por las máscaras que pasan de generación en generación, por la corrección de argumentos y por las voces perdidas en su propio museo imaginario, es tan sintomático como sus recelos y sus omisiones. Su libro habla menos del estado actual de la literatura argentina que de la lenta agonía de un modelo de percepción crítica.

Terranova y la ironía narcisista

Si Juan Terranova no se hubiera obstinado en escribir una fatigosa ristra de novelas que no siempre están a la altura de su propia exigencia crítica, libros como *El ignorante* (Tantalia/ Creawl, 2004), *Unos días en Córdoba* (Nudista, 2011) y *La masa y la lengua* (Ediciones CEC, 2011) le habrían forjado una reputación que *Los gauchos irónicos* (Milena Caserola, 2013) vendría simplemente a refrendar. Dos razones habilitan la conjetura: en primer lugar, que, como aquellos, éste es también un ensayo montonero, intenso, polémico, de hipótesis fuertes y discutibles; y, en segundo lugar, que, visto en perspectiva, da cuerpo a una suerte de novela generacional que toma su voz y su astucia del nervio mismo de lo contemporáneo.

La sintaxis eufónica, la alusión irónica y el tono sobrador de la crítica dan el signo de un discurso efectista que no se priva de ceder al desborde caprichoso y arbitrario. No hay error de paralaje. Al contrario: es la criba de una táctica picaresca, digitada con cierto grado de malicia y deliberación ("Soy Narciso, el del estanque: estancamiento y desastre", diría la voz lamborghiniana). Con ella, el crítico se inscribe en la irónica gauchipolítica que presenta; pero, en el mismo ademán, se arroga también el derecho exclusivo a una colocación que la excede: pese a que el libro declara su expresa voluntad de pensar lo nuevo por la afirmativa, no es difícil reconocer —entre líneas— los trazos indelebles del arte de injuriar que caracteriza a las intervenciones críticas de Terranova (especialmente cuando se ensaña con las veleidades de César Aira, Martín Kohan o con las recurrentes mistificaciones del "conformismo progre"). No obstante ello, la lectura de este conjunto de textos pone además en evidencia una pulsión irónica que sutilmente cae sobre el

presente mismo de la literatura que constituye su objeto. Redoblada, la ironía dispone así un umbral inquietante para la propia enunciación crítica: un espacio a la vez interior y exterior a esa hipotética apuesta generacional cargada de recelo e incredulidad.

Escritos para diversos soportes y contextos de enunciación, los ensayos confiesan abiertamente sus propias condiciones de producción, pero confirman también la tasa de su perspectiva metodológica. Terranova no es un modernista. No lee la diferencia novelesca ni propone una lectura irónica de la ficción. Al contrario: lee más bien en la tradición de la crítica temática: siguiendo la lógica del comentario, no la de la calificación formal. No evalúa estéticamente los textos; subraya el tipo de inflexión que realizan en su contexto. Son los temas del presente (no los autores, ni las texturas, ni las poéticas) los que determinan el trazado de las coordenadas en su mapa literario.

Los mojones de la cartografía elaborada por Terranova coinciden rigurosamente con la de las propias obsesiones del crítico. Ambas se ligan en una red irregular y voluble, donde —por oposición a la nostalgia modernista que lee el presente como degradación— la ironía parece venir a quebrar la mitificación del pasado en favor de un presente pleno, que no necesita apoyarse siquiera en la promesa de un porvenir. Terranova lee con seriedad pero sin solemnidad el costumbrismo político de Luciano Lamberti, el centón moderno sobre el que arroba el peronismo poético de Carlos Godoy, el flujo de violencia entrópica que se cifra tras lo perturbador en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued (Anagrama, 2009), el anudamiento imposible —es decir: necesario— de los condicionamientos y el goce sobre el que se teje la perversa —es decir: la melancólica— ficción de *Musulmanes* de Mariano Dorr (Casa Nova, 2009), el desparpajo con que las ficciones de Pola Oloixarac y Félix Bruzzone resisten la intimidación con que el progresismo oficial blinda de épica sensiblera a los relatos de la historia argentina reciente, la insolencia posmodernista de las performances y la estética relacional de Pablo Katchadjian, o la economía monstruosa —carencia o exceso, error o tergiversación— que activa la elegante narrativa de Federico

Falco.

Terranova articula su lectura en un cruce imaginario entre literatura y política, pero dejando siempre a la vista —prudencial, pérfidamente— los hilos de la costura para que se note lo determinante de su propia mediación. Asume que literatura y política son procedimientos de verdad diversos, formaciones heterogéneas de la invención en que se imprime un determinado estado de imaginación. Pero intuye que en la fricción de ese encuentro la ironía entra en juego no como síntoma, sino como una táctica de intervención (política) desencantada: es la modalización oblicua que la literatura produce para tratar con lo intratable de su pasado y para sobrevivir también a lo intratable de su propio presente.

Lo que se impone a través del libro es un catálogo turístico y comercial, un muestrario que señala en cada imagen la eventualidad de una foto. La perspectiva de la lectura se asimila por momentos a la personalidad del comprador compulsivo. Terranova entra a todos los negocios y de todos se lleva un valor distinto. No diagrama su paseo con espíritu acumulador o con pasión coleccionista; su recorrido tiene, más bien, el interés relativo de quien trata de explicar la eficacia de un hábito de consumo, con la curiosidad de quien recorre un bazar evaluando precio y utilidad. Por esa misma razón, el relato de Terranova no es el de un crítico. Aparece aún —al menos en estos textos reunidos— como un escritor que releva las razones del éxito en la literatura de los otros. En tal sentido, como parece sugerir el autor en sus páginas iniciales, *Los gauchos irónicos* quizá debería ser leído como un libro de pasaje, como un listado y como un ensayo de transición hacia lo que eventualmente sería la propia crítica. Pero la exigencia excede por lo general al deseo: para ser crítico no basta con empeñar declarativamente el propio destino a un género o a un orden de discursividad de segundo grado. Ser crítico consiste ante todo en hallar la manera de transformar el propio fracaso en el motor de una nueva máquina de acción productiva.

Sin embargo, hay aun una idea estimulante que transita de manera más bien subrepticia este pequeño tratado de gauchesca irónica que vale la pena enfatizar —en especial porque, aunque por momentos se pierde, de algún modo

registra también una sugestiva vacilación antimodernista. Es la que juega con la conjetura de que el libro capital de la literatura argentina del siglo 21 será el *Borges* de Bioy Casares. La hipótesis —que no deja de inquietar a lectores como Ricardo Piglia, Alan Pauls y Beatriz Sarlo— supone que la literatura que viene trabajaría deliberadamente con y sobre los materiales que la mirada modernista —aun la del propio Borges y la del propio Bioy— desprecia en tanto literatura. Que Terranova no haga de esa carta polémica el núcleo de su provocación es también un signo de la difícil articulación entre lo visible y lo enunciable de la propia contemporaneidad. La propuesta del crítico ronda por momentos esa conjetura, pero no termina de profundizar en ella —de otro modo no se explicaría por qué incluir en este libro, donde los proyectos narrativos de Lamberti y de Carlos Busqued son bien leídos dentro de una experiencia antimoderna, una valoración elogiosa de los diluidos reflujos posmodernistas de Pablo Katchadjian y de la penosa imaginación política de Pola Oloixarac. Y es acaso la razón por la cual en sus lecturas la propia formulación irónica no consigue destetarse del todo de una imagen de desencanto y reacción esteticista, que por momentos recuerda al Tinianov que reflexionaba sobre el "sentido inmediato" de la parodia sin escalar las dimensiones de su organicidad.

Así como la ironía culpa a su objeto presentándolo como algo real que se sustrae al juicio, la crítica irónica toma a la literatura del presente como caja de resonancias sin llegar a comprometerla radicalmente en sus determinaciones y tampoco a liberarla al espejismo de una indeterminación absoluta. Si ella misma se acoge a ese oportuno semblante irónico y se aferra desesperadamente a su propio índice de afectación, es porque se sabe monstruosa y altiva, pero a la vez herida y tironeada por una demanda pueril que nunca será capaz de compensar. El oportunismo, el cinismo y el miedo se nutren de la ambivalencia del desencanto contemporáneo y configuran las coordenadas fundamentales de la ética narcisista. En el límite de su neurosis, la crítica roza la esquizofrenia que cifra su modernidad: juega a ser a la vez natural y extraña a su propio tiempo. Esa sincronicidad trascendente puede parecer ingenua (y, por momentos,

incluso simpática), pero en lo sustancial constituye el talón de Aquiles del libro. A diferencia del clasicismo conservador en que encallan las perspectivas de Sarlo y Drucaroff, las lecturas de Terranova se articulan sobre un modernismo cínico y refinado que finalmente asume la estridencia del panegírico ahistórico. En la alta noche de un tematismo de la provocación irónica, la crítica explica y se confunde con la propia explicación. Ironiza con los ironistas y cristaliza las propias experiencias emergentes en un tradicionalismo regresivo y sin salida. El error cambia de signo: no es una continuación de la historia mitificada, es una mistificada abolición de la historia.

La crítica irónica de Terranova plasma, a cielo abierto, con fidelidad inconsciente y un poco temeraria, las contradicciones, los malentendidos y las pasiones neuróticas de su tiempo. Está escrita desde la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser. Sin embargo, en ese desgarramiento rencoroso no se entrega sumisa o pasivamente. Al contrario: porque comprende que la victoria de los otros es la medida exacta de su propia derrota, en el momento de elucidación crítica que sucede al propio fracaso, descubre que es la literatura la que desespera de la crítica, y no a la inversa. Es por ello que asume, ya sin hipocresías y sin pruritos de corrección política, el resto de perversión inconfesa implícito en la práctica de escribir las lecturas: que, como la literatura, la crítica no es un acto de expiación filantrópica, sino un ejercicio deliberado de narcisismo infame. La estrategia no es nueva. Veinte años antes de la publicación de *Los gauchos irónicos*, en un libro que sólo reúne lecturas de afinidad electiva, Héctor Libertella confesaba lo que se juega en la artimaña sutil y perversa de esa práctica cruzada que se instituye como un discurso proyectivo: “un juego interesado donde la lectura que se haga de los otros siempre hablará de mi práctica. Donde su lectura no es sino protección y afecto que busco, apenas, para mi letra. Donde uno cualquiera, sea en posición de escritor, crítico o científico de la literatura, siempre está leyendo en voz alta a los demás mientras secretamente escribe Yo”.

Todo ironista esconde tras de sí a un melancólico. Juan Terranova busca reinventar su inscripción en una generación

que se desconoce soberanamente como tal. Sobreactúa su lugar de crítico y en función de ello se imagina a la vez fuera y dentro de la misma. No está mal quererse el crítico emergente de una generación sumergida. Lo erróneo es pretender serlo por descarte. Pero no porque la crítica deba ser un espacio puro y libre de vagabundos o de parias. Más bien porque, si lo más real de cada uno es el deseo, reconocerlo necesario y a la vez inaccesible es la única manera de ser fiel a uno mismo. Cuando el deseo —a la vez redentor y destructivo— es un deseo de pertenencia, no puede alcanzarse más que como fidelidad al propio fracaso. Lo real del deseo no puede estar supeditado al bien, a la utilidad, al virtuosismo o al éxito. No se corresponde con otro estigma moral que el de la insistencia. El deseo es lo incontenible por naturaleza.

Hacer convivir la distancia implicada en la experiencia crítica con el deseo de pertenencia es en efecto caminar por un umbral de vacilación esquizoide. La marginalidad del crítico es la que determina su aislamiento. "La *solitudine*, ay, prevalece; la selva de cemento siempre ha sido despiadada", solía ironizar Viñas. La soledad del crítico no es un estado (a ser explota patéticamente); es el precio a pagar por la contingencia de verdad que compromete a sus propios enunciados. El crítico está todo el tiempo en lucha con su propio fantasma: mientras se obstina en hallar maneras de responder por sus lecturas, sus lecturas no dejan de extrañarlo y de responder todo el tiempo por él como desconociéndolo. Pero es esa condición ingrata la que constituye también, como sugiere Eagleton reseñando a Empson, al mismo tiempo, la fuente de su ceguera y el manantial de su lucidez. Las relaciones que el crítico establece con los textos y con los otros están necesariamente cargadas de una tensión radical y contradictoria. La ironía es —lo sabemos por Wayne Booth— una forma de lidiar con eso. Pero la escritura crítica sólo comienza al reconocer su propia inscripción solitaria, es decir, al hacer pie en ese erial que hace de estribo hacia su propio altar. En ese tironeo ambiguo con su propia generación, el crítico se asume como una suerte de rufián melancólico: un narcisista impenitente y rencoroso, comprometido en el ritual insensato de un duelo sin objeto.

ECOSISTEMA

Almada y el fin de la historia

Que en tristes tiempos de penuria imaginativa y fruición bienpensante una propuesta de realismo discreto y "literatura de provincia" pase —a los ojos de una crítica de nostalgia modernista— a ser celebrada como "alta" literatura, no es motivo de sorpresa. Pero que, en una escena que se asfixia entre un vanguardismo trasnochado y una pringosa pedagogía costumbrista de compulsión "progre", una literatura opte deliberadamente por enrolarse —contra toda estrategia oportunista— en lo que Carlos Godoy bien ha caracterizado como "realismo de derecha", es algo que merece ser destacado. Las novelas de Selva Almada hacen pie en ese risco de honestidad para definir su legítima inscripción en el campo literario contemporáneo. Se trata, vale aclararlo, de una inscripción calculada pero estrictamente restringida al fuero de las intervenciones estéticas; porque en el plano de su definición política cultural —tal y como lo prueba su oportuna incursión en el *non-fiction* (*Chicas muertas*, Random House, 2014)— la colocación de Almada alimenta un compacto semblante de consistencia humanista y corrección política. La contradicción es sólo aparente: como bien puso en claro Sartre en *El idiota de la familia*, no son pocos los autores que se ciñen sobre esa paradoja de la vida burguesa donde lo vivido se desarrolla de manera paralela y contradictoria a los contenidos ideológicos que ponen en escena sus propias obras.

En *El viento que arrasa* —aparecida a fines del 2012 bajo el sello editorial Mardulce y rápidamente preñada de elogios— Almada teje una ficción sobria y con objetivos claros. La prosa es limpia, concreta, de una economía franciscana y una legibilidad extrema. No busca complicar al lector sino ayudarlo a entrar blandamente en una trama ralentizada, que

se estira y languidece como promesa olvidada. Al contrario: se afirma sobre una técnica de precisión rigurosa, cuyo fin no es otro que el de naturalizar (invisibilizándolo) el régimen del relato y acreditar la centralidad de la historia relatada. La aridez de un escenario inhóspito y hostil (recorte que, al mismo tiempo, sutilmente, aísla y magnifica la escena), la reducción de los personajes al comienzo elemental de cualquier lenguaje (dos pares mínimos), el breve lapso temporal de la trama, llevan a pensar tanto en William Faulkner como en Carson McCullers. Pero el imaginario y el signo de la fábula, el estilo lacónico y diáfano, e incluso el efectismo de algunos de sus remates narrativos, no dejan de remitir más bien a Flannery O'Connor y a François Mauriac.

Sin embargo, y frente a lo que suele ocurrir —por ejemplo — en *Los violentos lo arrebatan* (1960) de la autora norteamericana, en *El viento que arrasa* la violencia no aparece nunca como esa pulsión primitiva y brutal donde anida siempre la sombra de una rebelión. Muy por el contrario: es una fuerza sometida, dócil, domesticada. Esa sumisión crónica que también puede leerse en la áspera fábula de *Intemec* (Los-proyectos, 2012) frustra —siempre por defecto— las propias expectativas de la tensión dramática que se simula en la trama: en una literatura donde la ficción es subsumida a la fábula, donde la historia queda atrapada entre el mandato social y el designio divino, no hay lugar para el acontecimiento. Los personajes de Almada se hunden mansamente en la impotencia de ser (Pearson y Bauer) o en la obediencia a una existencia por delegación (Tapioca y Leni): no llegan a concretar su porvenir más que como un mandato que los trasciende. El destino —ese viento que realmente arrasa— se naturaliza y afirma la imagen de un mundo donde las vidas coagulan en la aceptación de la condena y se ahogan en la impotencia y la resignación: las fuerzas que los arrasan siempre exceden sus propias fuerzas y los obligan a renunciar al derecho de hacer su propia historia.

No hay margen de inocencia: la escritura de Almada corporiza conforme y coherente ese imaginario fatalista. Su adopción de una tercera persona ceñida a una prosa de ascetismo riguroso, de pulso macilento y monótono, para la peregrinación de la linealidad resignada del relato —

tímidamente interrumpida por algún recuerdo o algún sermón de ternura voluntarista—, obligan a pensar en cierta empatía con la fábula. No hay en ella lugar para el deseo, el desborde o la transgresión. Hay, en cambio, un empleo limpio y eficaz de una lengua que se esfuerza por hacer legible la fábula. El relato arrastra los destinos como el sermón de Pearson la atención de los creyentes. Y el imaginario que la fábula plantea se ratifica en la caricaturizada escena de la pelea de Pearson y Bauer tras el furioso temporal: no se pelea para ganar sino para justificar la derrota, para sostener un personaje ante el que se deja convencer (Tapioca) y ante la que —sin estar convencida— lo mismo se deja llevar (Leni). Lo que arrasa la historia es en efecto una fuerza que los trasciende y por la cual el destino se les impone fatalmente, como naturaleza.

En *Ladrilleros* (Mardulce, 2013) Almada ratifica hábilmente la senda. El estilo clásico se articula en una sintaxis que repite los rasgos elogiados en su *opera prima*. Tomando riesgos que su ficción sortea con felicidad despareja (especialmente, como ha sugerido Patricio Pron, en lo que se refiere a la construcción verosímil de las voces de sus rústicos personajes), "vuelve a poner en escena su mundo propio", pero esta vez invirtiendo el punto de vista. La novela está enteramente atravesada por la violencia; aunque esa violencia es la de una rebelión inútil que se manca en el sin sentido: o es una violencia injustificada y caprichosa (un tajo en la garganta luego de dos balazos letales), o es una violencia injustificable, un vicio de carácter que se trae en la sangre y se hereda como el oficio y los enemigos (lo que se evoca es una continuidad entre una naturaleza y un destino). La historia está determinada y la predestinación naturalizada. Como el paisaje rústico en que se inscribe el relato, los personajes son lo que son ("de tal palo tal astilla") y nada consigue cambiarlos. La violencia social se poetiza bajo el halo sacralizante de la esencia. La coartada idealista se articula patéticamente en el tono entre elegíaco y evocativo que el delirio impone a los monólogos de los que agonizan, pero también en la pasividad con que los personajes cuajan en su propia alienación. Tanto Miranda y Tamai como Pajarito y Marciano están condenados de antemano. Cual

cuchilleros de Borges, se justifican sólo en la rivalidad (es decir: "en el persistente odio del otro"). Lo demás adquiere en consecuencia ribetes accesorios: el amor, el sexo, el trabajo, la amistad y el juego no hacen mella en la destinación. Están ahí para definir la densidad de la herencia y la trascendencia del duelo. El enfrentamiento no es una lucha por el reconocimiento. No traza solución dialéctica. Es un rito sacrificial en que cada uno es víctima y victimario, sujeto y objeto de la expiación. Por eso, finalmente la antinomia se balancea indemne, a lo largo de toda la novela, como sanción de lo irreversible.

Ladrillos y vestidos de novia afirman, en última instancia, la misma determinación vital. La épica del duelo honesto y transparente (no hay nunca entre los antagonistas traiciones, bajezas o artimañas espurias) se replica geológicamente en el sacrificio y la abnegación de las mujeres (francas, fieles, tolerantes, compasivas) en pos del sostén y la perduración de la vida familiar. Es una ficción calculada: la violencia está siempre concentrada al interior de la propia clase y justificada como defensa de la familia. Es un flujo destructivo e incesante que se hereda y se ejerce, rencoroso, como resaca de un destino naturalizado de desamparo, impotencia y resignación. El crimen es un crimen perfecto: se cierra y se superpone con el ajusticiamiento.

En efecto, la novela presenta una historia de conjuro y violencia sin redención, que desde un presente absoluto exorciza toda posibilidad de transformación real e implícitamente busca ejemplificar la gravitación irrevocable de un *telos* ahistórico de la propia historia. En función de eso, la narración se cierra donde se abre (en el ruido blanco que pliega el juego y el sacrificio) y se erige, lúcida e impecable, en la lógica del testigo. Es creer o reventar. El régimen del relato se sobreimprime así en la circularidad de la parábola y confirma su implacable consistencia ideológica: el "fin de la historia" se estructura siempre como evangelio y se disfraza oportunamente de "buena nueva".

Tabarovsky: la rutina de lo inútil

En una de las páginas de *Un placer inconfesable*, el irónico profesor Philip Nicholas Furbank sostiene que el obsesivo y paranoico Gustave Flaubert fue —de una lista que incluiría los nombres de André Gide, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre y Roland Barthes— el primero en reconocer en la consigna "muerte a los burgueses" el retorno renovado del *écrasez l'infame* ["aplasten al infame"] volteriano. Las razones se imponen: el autor de *La educación sentimental* habría sido —según la interpretación del socarrón catedrático británico— quien internalizó de manera más visible las fobias y las contradicciones de la condición burguesa para el propio burgués. Los hábitos burgueses constituían para él los vicios morales de los que nadie puede sentirse completamente libre. Que su "guerra antiburguesa" derivara luego en un ascetismo de radicalidad casi religiosa (capaz de hacer coincidir la exigencia de la obra en la maniática búsqueda de *le mot juste* y el anhelo de una escritura pura y "consagrada a la nada"), da cuenta del rechazo manifiesto que Flaubert llegó a sentir por el apego utilitario que impregnaba todas las prácticas sociales de esa clase emergente. Desde entonces, la "guerra contra los burgueses" se ha afirmado, en el terreno de la estética, como una diligencia recurrente y resuelta de manera progresiva conforme a matices e intereses diversos.

Una belleza vulgar (Mardulce, 2012) es, en este sentido, un libro excepcional que franquea su compromiso político en esa guerra silenciosa que militan las zonas más etéreas de la literatura vernácula. No hay que tomar ese adjetivo pomposo ("excepcional") como un elogio trivial; al contrario: hay que tomarlo en su sentido etimológico, fuera de toda presunción valorativa. Si la novela de Damián Tabarovsky constituye una rareza es ciertamente en función del carácter anacrónico y

residual de su propuesta estética, de su obstinada determinación por pelear con decrépitos fantasmas. La impertinencia de su objetivismo demodé lo distancia ética y estéticamente del vitalismo folklórico que anima el corso demagogo de las etnografías pequeñoburguesas contemporáneas. No sorprende entonces que, en un escenario esquilmado por la fábula moral, el libro de Tabarovsky esté condenado a pasar al olvido sin pena ni gloria. Y tampoco que, finalmente, acabe por determinar para su autor menos una colocación política que una pose de excentricidad ante la demanda progresista que se impone como razón de mercado cultural.

Toda elección estética es una toma de posición política y se define por contexto. Pero la de Tabarovsky no se desprende sólo de su determinación a resistir el chantaje ideológico "del mal menor" que azota al tiempo presente. Implica tácitamente una denegación plena de sus efectos y sus afectos políticos. No se trata de despreciar su colocación con la chicana predecible (de "elitista") que cada tanto suele empuñarse desde las orillas burguesas del imaginario Nac&Pop, sino de hacer notar que el grado de honestidad intelectual que se cifra en el hecho de no ceder al imperio de la canallada se deroga en la resignación de toda potencia de afecto objetivo.

Hay que reconocérselo: Tabarovsky escribe sin renegar de su deseo, aunque en ese deseo se cautericen los signos de una ideología repudiable. A diferencia de Almada, salta la fabulación pedagógica y sitúa todo el peso de su apuesta en el orden de la ficción. Su objetivo no es otro que el de inscribirse en la estela de algunos ancestros consagrados (Borges, Macedonio Fernández, Aira, Libertella) que hacen literatura a partir de la reflexión sobre sus propias condiciones de posibilidad. Para ello, apela deliberada y operativamente a las potencias de lo inactual, de lo singular, de lo inútil. Y practica una invocación casi totémica a las planchaditas banderas de lo distanciado, de lo indirecto y de lo mediato para blindar la cáscara hueca de una ficción que se sueña autónoma y se autoproclama excéntrica.

Compuesta sin secuencia argumental, la novela insiste autista en la dilación de una única y melancólica escena:

narra —con signos claros de impericia— la ralentizada caída de una hojita de plátano en una vereda *cool* del celíaco barrio de Palermo. La deriva es indeterminada: a excepción de un par de licencias (¿deslices?), el régimen de la ficción está estrictamente ceñido al tiempo presente. Casi no hay fábula: abrazado a una prosa de ambición objetivista y frustrado por sus propias limitaciones, Tabarovsky se pierde en el laberinto de una trama soporífera y gelatinosa, que se densifica sin avanzar, desplegándose a través de zigzagueos erráticos, digresiones metonímicas y regresiones metafóricas. Escribe desde el deseo de lo novelesco, pero sin la novela y sin lo novelesco.

La hojita cae junto a un edificio de nueve pisos y, en ese vuelo leve y densamente demorado, se suceden —apáticas, indiferentes e indiferenciadas— guerras mundiales, catástrofes meteorológicas y pequeñas tragedias cotidianas. La prolongada rutina de la caída indefinida habilita también deslizamientos de la mirada del narrador, que entra a cada departamento, recorre el espacio, describe precariamente su escenografía y anticipa el drama impasible, solitario y miserable en que cada vida grava su propia decadencia. La hojita cae, sigue cayendo y —ya por resistencia del aire, ya por un fenómeno de ingravidez— su caída se vuelve unas veces metafórica y otras veces alegórica. La reincidencia obstinada en el "como si" habilita la complicidad metaliteraria y multiplica los sentidos de lo que ocurre tras las figuras de la fundación, el apogeo y la crisis de la ficción. Convoca o evoca fantasmas borrosos, ríos subterráneos, pulsiones excéntricas (civilización y barbarie) y fuerzas concéntricas (tradición y modernización). Simula de ese modo la confirmación —porque no se somete a los riesgos implícitos de la experiencia— del *a priori* ideológico en que se apoya su disposición ética: que la única épica posible bajo el sol de la modernidad periférica es la que reivindica la contradicción y se asienta sobre pequeñas batallas de artificio que se dirimen en la táctica sintáctica de la paradoja y en el despreocupado vagabundeo estético. La ausencia absoluta de historia quema aun, por cansancio, la generosa lectura donde Héctor Libertella ligaba *Las hernias* (2004) a la radicalidad activa de "una narrativa que desarrolla los hilos de una

historia concreta y puntual mientras sólo va practicando, línea a línea, el arte de la digresión".

Tras esa hojita que cae, la utopía de la ciudad liberal y burguesa se mece como un conjuro sobre un subsuelo silenciado. Los de abajo no tienen voz ni tienen perspectiva. La letra se afirma como violencia fundacional. La propiedad del punto de vista nunca se pone en crisis. Tampoco la universalidad de su percepción. Como el dios aristotélico, el propietario ratifica su condición en una actividad contemplativa (pero dadora de entidad) y en un simulacro de naturalidad inerte desde la que confisca la perspectiva de la historia. Su propia imagen crece a fuerza de despojar de sentido la imagen de un mundo estetizado hasta lo empalagoso. El narrador tabarovskyano mira desde arriba y, en esa colocación, crea una ilusión de autoridad de la que es el primer y más altivo creyente. Es la voz del Amo. No duda ni de su propia consistencia ni de su arrogada autoridad para decretar la repartición de los territorios, los espacios textuales y las escenas simbólicas. Tampoco admite lugar para la vacilación. El relato se prolonga siempre gratuito y siempre a la distancia. El narrador balzaciano se consume en su propiedad desde un más allá de la escena. Dictamina, decreta y dispone a su antojo de las palabras y las cosas. Pero, como todo *vouyeur*, lo hace siempre negándole a lo que ve otro sentido que el de justificar su deseo. Otorga estatus estético y ontológico, pero en la sombra de una dádiva. A sus plantas el mundo languidece absurdo y envuelto en la bruma de una belleza vulgar.

Todo esto ocurre casi como telón de fondo de un diálogo cerrado o, mejor aún, del encomio entusiasmado de la tradición de la que Tabarovsky se sueña heredero y cuyo conocido panegírico es *Literatura de izquierda* (Beatriz Viterbo, 2004). La ciudad letrada se mitifica y se concibe como barrio cerrado. Desde su interior se impone una pedagogía del derecho natural y de la calificación selectiva que resuena en el firulete aireano que consiste en el recurso a la reverberación semántica de ciertas frases sobre el programa implícito de la ficción: "La novedad es siempre amnésica: la buena nueva de los libros del caminante, y el pasado que reaparece como memoria de paso, como experiencia sensible,

como resto diurno".

"La letra, con sangre entra" es el *dictum* clave del dispositivo liberal de conquista. "En la letra, la tradición habla" es el semblante opaco de su justificación. El texto de Tabarovsky, que se autofigura ajeno a toda pedagogía política y que se afana en neutralizar cualquier ribete ideológico, muestra sin miedos y sin culpa los signos ciertos de una ideología decadentista y antiburguesa que ya parecía difunta pero que aún convalece encarnada en ciertas propuestas estéticas de semblante señorial. La "guerra antiburguesa" es una reacción defensiva, retráctil de una clase que se reconoce perdida sin la propiedad de la tierra (la tradición) donde se naturalizan sus raíces y su derecho soberano a perseverar. La intuición de Flaubert se traduce alegóricamente en el vaticinio de una existencia bajo amenaza de extinción: "¿Ha visto usted a veces, al pasear por los altos acantilados, una plantita esbelta y rebelde que cuelga desde lo alto de una roca y esparce sus crines ondulantes sobre el abismo? El viento la sacude, tratando de arrancarla, y la plantita, a su vez, se estira y se asoma al vacío como si quisiera escaparse transportada por él. Sólo una raíz única e invisible permanece incrustada a la piedra, mientras la plantita parece dilatarse, irradiarse a los alrededores, intentando levantar vuelo. Pues bien, supongamos que llegue el día en que el viento más fuerte la arranque de cuajo, ¿qué sería de ella? El sol la resecaría sobre la arena, la lluvia la pudriría hasta desmenuzarla" (Carta a Louise Colet, del 29 de agosto de 1847).

Fiat ars, pereat mundus. Tras la estricta literalidad de *Una belleza vulgar* se afirma involuntaria la ironía de una fábula del desenlace: la superstición de que lo literario es un valor en sí. El lúcido reemplazo de la alegoría natural en la planta por la artificialidad de la bolsa en caída libre pone al lector ante la fatalidad en que agoniza la tradición del artificio. La literatura modernista, había escrito Borges, "es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin". Tabarovsky es un militante a destiempo. Se ilusiona con su propia imagen en el espejo que refracta los rostros de otro tiempo. Se descubre sospechando

el día después del cortejo. A simple vista, la determinación franca y confesa de anacronismo puede pasar por un tipificado gesto de vanguardismo trasnochado. Pero en su entonación nostálgica, en su arrogancia excluyente y en su mistificación esteticista, aflora cabal el *rigor mortis* de lo que, allá lejos y hace tiempo, fue la cresta presumida de una ideología hegemónica.

Maggiori, Herrera y la violencia como cliché

Hay una línea activa del realismo sucio contemporáneo que se presenta como semblante epigonal de lo que en el siglo XIX fue la "literatura de frontera". En ese espacio productivo, el escritor burgués desata su curiosidad de conquistador y se deja llevar, arrastrado por su deseo de darse una imagen de ese otro que lo asecha casi tanto como lo seduce. Lo marginal y lo bárbaro se vuelven materia de una objetivación estética que se realiza tanto sobre las voces como sobre los temas y los territorios. Y lo que finalmente confirma el carácter recreativo de la excursión es la distancia que se acredita entre lo narrado y el propio régimen de la narración.

A diferencia de los relatos reunidos en *Cacerías* (donde los cierres enrarecidos quebraban la lógica de las tipificaciones), *La escuela de Satán* (Edhasa, 2017) de Marcos Herrera se afirma sobre un patrón naturalizado donde las historias cuajan en una fabulación estereotipada, fatalista, simplificadora. El sur, el conurbano profundo, indómito y cargado de una violencia hiperestetizada, es el contexto que determina los destinos porque determina los temperamentos. Vidas y muertes de facinerosos, adictos, fracasados, canallas: un atraco que se desmadra; la descripción de una lucha como escena de formación en la dictadura; un mulo que traiciona al dealer y huye con su hermana adolescente y su madre alcohólica a un pueblo de provincia para colocar la merca; un boxeador mediocre vacila entre el evangelismo y la mala vida y arrastra a sus hermanos a la muerte; un leporino limpiavidrios reclutado por una banda se abre y empieza a trabajar solo para poder visitar a un par de putas; un remisero divorciado se reencuentra con un excompañero satanista; un argentino clase media se ve enredado en negocios turbios en un viaje a Colombia. Como en una versión cutre de la Ley de

Murphy, todo lo que puede salir mal sale peor.

Fracasados, convictos, sombras opacas y parcas: hombres duros o endurecidos por el tiempo. Figuras cortadas por la misma tijera y pegadas en el *collage* obvio de la "ficción del macho". Hombres pelean, desean, se miran unos a otros, como en un sublimado cortejo. Se pierden o se la juegan. Que la fantasía de autosuficiencia masculina choque con la piedra del fracaso social no impide ver que las mujeres constituyen siempre estereotipos accesorios, con un valor derivado de su domesticidad afectiva ("la madre querida") o de su potencial de seducción (la *femme fatale*). Pero sería erróneo atribuir esas presunciones ideológicas al lugar común del universo relatado. La de Marcos Herrera no es literatura de denuncia. Secreta confesión de parte, verifica más bien un tipo de encuadre y un régimen de visibilidad donde la mirada del narrador, atraído y fascinado por los hombres duros, coincide con la del lector imaginado: el que mediatiza y elabora las figuraciones es el que atribuye valores y detenta el poder de priorizar significaciones desde la mirada del explorador que convierte el territorio de lo marginal en un síntoma de sus propios deseos inconfesables.

La eficacia política de la crónica radica tanto en su desapego como en su sobriedad. Responde a la demanda de un lector voyeur que quiere reconocerse distinguido y civilizado en la expiación de los contrastes. La distancia que estabiliza lo literario cristaliza también el lugar de la observación. Allá, en la fábula, lo que quema: ellos, una violencia desatada de vidas efímeras, ferocidad y coraje (peleas, traiciones, ejecuciones, cacerías), asignados a una escena donde los fines siempre acogotan a los medios. Acá, en la ficción, lo que dura: nosotros, extasiados y reflexivos, sublimando, viéndolos arder en el jadeo inquietante de una sintaxis arrebatada, casi animal.

Cuando a mediados de 2001 Germán Maggiori ganó con *Entre hombres* el concurso "La Resistencia Literatura" organizado por el sello editorial Alfaguara, el honorable jurado —integrado por Juan Villoro, Alberto Fuguet y Rodrigo Rey Rosa, "entre otros autores reconocidos"— justificó su decisión asegurando que se trataba de "una voz nueva" que irrumpía en la narrativa contemporánea "con la

contundencia de un cross a la mandíbula". La afirmación no faltaba a la verdad. El policial negro con que Maggiori se presentaba en sociedad traía un aire nuevo y desprejuiciado: se ligaba al formato "pulp" de los subgéneros policiales norteamericanos y se emparentaba con el realismo sucio de autores como Dashiel Hammet y Jim Thompson. Pero la evocación arltiana de la justificación —en la que reincidirían luego los comentarios preñados de ironía y elogio ambiguo prodigados por el astuto Ricardo Piglia— daba cuenta más bien de la irrupción inesperada, en el escenario argentino post-década del '90, de un imaginario literario que se atrevía a poner en escena una crecida espiral de servilismos, muerte y destrucción, a través del relato de una pesquisa feroz producida en un contexto social inestable y gobernado abiertamente por el cinismo, la corrupción y la violencia. Era un golpe calculado. Tenía por objeto quebrar también la homogénea calcificación de un canon naif, que simulaba el maridaje de ingenuidad y espontaneidad, y que, en coincidencia con una década de espectacularidad grotesca, en un arco que va desde César Aira a Gabriela Bejerman, rendía confesa pleitesía a las poéticas del delirio y del despilfarro, siempre bajo la horma sumisa de la banalización y la frivolidad.

Sin embargo, leída doce años después, y luego de *Poesía estupefaciente* —un volumen de relatos flemáticos que, a excepción del sorprendente "Emú 2020", insisten en anclar su ficción en las grietas de lo marginal y lo delictivo como espacios de intemperie que remiten implícitamente al fantasma de la inseguridad que prima como tema central en la agenda mediática—, la apuesta estética de Maggiori empieza a exhibir sus límites ideológicos y sus contradicciones políticas. Unos y otras condensan en los lugares comunes de la tipificación —acaso porque el realismo es una poética de género siempre identificada con la concepción de realidad que le es contemporánea. La novela es una placa sólida, una plancha de metal cuya densidad traduce una consistencia ciertamente problemática por lo simplista. La violencia y la devastación se sobreimprimen en los aspectos específicos de la intriga (tácticamente tejida sobre personajes soldados en un idiolecto marginal, común y

compartido), sin perdonar resquicio. El *tempo* narrativo se da como exigencia: la sintaxis precipitada y la trama vertiginosa cuajan en una demanda de velocidad donde la ficción aparece siempre subordinada a la fábula. El relato se vuelve en efecto tan desolador como previsible: el montaje incontinente de escenas que serializan la violencia y la crueldad se encabalga, necesaria y mecánicamente, sobre una fabulación que busca confirmar el imperio indeclinable de una fatalidad: *homo homini lupus*.

La fábula es a la vez cruenta y lineal. En el duro cordón del conurbano de Maggiori no hay lugar para los buenos ni para los indecisos. Menos aún para los tibios. La sola concesión de inocencia a Yiyí (la prostituta muerta de sobredosis al comienzo de la novela) es menos un guiño feminista que un resabio homofóbico que hace cayo en la cosificada descripción de los travestis ejecutados a sangre fría y viene de algún modo a ratificar la vigencia sin grietas de la ley de la selva. Los que hacen y deshacen son siempre los hombres. Pero no todos; sólo aquellos que se asumen en la consistencia uniforme de lo monstruoso: fiolos sanguinarios, políticos frígidos y corruptos, policías militantes del gatillo fácil, violadores, torturadores, vivillos, chantajistas, testigos y confesores que hacen de la mendacidad el vehículo de la traición vil, vagos abyectos y fracasados, delincuentes salvajes, solitarios todos, desconfiados, egoístas, drogadictos o alcohólicos todos, descamados todos por la "vida perra" de todo gesto de humanidad, afecto y sensibilidad. Es lo que hay. Y, en la pobreza declarada de ese haber, la ficción se resuelve naturalizando la percepción afiebrada y brutal que vuelve obvio el desenlace sobreactuado en la fábula: toda cacería desata necesariamente el espectáculo orgiástico de la violencia. Es decir, su sinsentido. Como en todo proceso comercial, el turismo de la violencia se revuelca sobre la equivalencia y la arbitrariedad de las razones.

La perspectiva no es ingenua. Maggiori pone el foco en lo monstruoso de sus monstruos, pero no en los factores que dan lugar a sus condicionamientos y que, en última instancia, estructuran sus relaciones. Al contrario: los excluye casi con deliberación quirúrgica. De ese modo, lo monstruoso de la "mala vida" se da como naturaleza, como si la hostilidad o la

indiferencia no fueran —como son— producciones de la vida historizada. En tal situación, todo contrato queda sin efecto y toda aprehensión dialéctica se revela ilusa y voluntarista. La violencia toma el lugar de la historia y reduce los personajes al mero y mecánico efecto de su expresión. Para cada uno, el otro no es nada más que lo que representa: una amenaza o una utilidad con fecha de vencimiento. La violencia y la necesidad se sobreimprimen fatalmente en una demanda cíclica: "Asesinar lo ponía ansioso, la ansiedad le despertaba el hambre, la comida le quitaba el hambre, la saciedad lo volvía un asesino. Un círculo perfecto".

En un universo concebido desde una imaginación masoquista (porque, por supuesto, sólo el masoquista es capaz de abrazar amorosamente lo sádico), con una insistencia hiperbólica en la violencia y la crueldad, donde la causalidad se neutraliza y el destino se impone como revelación de lo irreversible, el deseo brilla por su ausencia y los restos de lo placentero se gravan siempre como narcóticos. El relato de los sueños es, en este punto, poco más que la continuación —por otros medios— de la tortura producida en la vigilia: el anticipo de una condena o el eco morboso de una resignación. No hay que llegar a los devaneos del doctor-linyera a propósito del amor y sus oscuras consecuencias para corroborar que en la novela prevalece soberbia la tesis de que toda relación cuaja necesariamente en autoritarismo. Ni hay que ser demasiado perspicaz para percibir, tras el balbuceo atropellado de esa épica del coraje, la baba espesa de una colocación cínica que busca sacar provecho de los lugares comunes de un imaginario televisivo de corte sensacionalista.

El espectáculo de la violencia y el conjuro de la queja cambalachesca son lo más explotado por los medios y "lo mejor repartido" en el sentido común del escándalo y la victimización burguesa. La moral que se reproduce y retroalimenta en la novela es, en efecto, la de la pendejada de que todo es igual, siempre igual, todo lo mismo. La determinación de montar la imaginación literaria sobre ese risco ideológico se revela tan oportunista como canallesca su justificación. Es presentarla postrada ante la máxima de la "única verdad". Es alimentar y alimentarse del populismo de lo obvio que busca conjurar lo obtuso bajo una *doxa* que

engorda el prejuicio del “hombre común”, de una clase (media) que vive o sobrevive en la paranoia de una conspiración permanente (apenas caricaturizada en el delirio del carnicero): son todos faloperos, todos corruptos, todos delincuentes, todos tránsfugas. Es, finalmente, resignar el deseo en función de la aceptación y la confirmación ideológica.

Al igual que la de Marcos Herrera, la literatura de Maggiori se desarrolla pegada a su propio imaginario y se reconoce en una consistencia sin fisuras. Por eso se malogra, sin sorpresas, como haciendo cuerpo la propia fatalidad que coagula en sus historias. La razón es simple: parasita, voluntaria y comercialmente, el lugar común del desasosiego y traiciona el nudo político de su propio fundamento, aferrándose a ese falso sexto sentido “que empuja a ciertos perros a morder la mano del que les da de comer”.

Julián López, Ercole Lissardi

La ilusión de los mamíferos (Random House, 2018) de Julián López es un libro que se presume atrevido. Exhibe en principio el "encanto" de un existir "en resistencia" ("donde no llega el Estado") y se asume como una suerte de réplica indirecta a una larga serie de novelas recientes donde, aunque desde una masculinidad desgarrada, abierta o solapadamente sigue gravitando el estereotipo del amor burgués hétero-normativo (pienso, por ejemplo, en *La uruguaya* de Pedro Mairal, *La disolución* de Diego Erlan o *Un reino demasiado breve* de Mauro Libertella, entre otras). Es más: puede aun reconocérsele el valor de intentar hacerlo sin apelar a la fábula pedagógica de militancia ni al sermón victimizante. Sin embargo, por encima de la fuerza de voluntad y las buenas intenciones, la literatura imprime, con ironía poética, su verdad en negativo.

Tras el éxito comercial de *Una muchacha muy bella* (Eterna Cadencia, 2013), donde astuta y oportunamente supo empatizar con un estado de la imaginación de sensibilidad progresista especialmente vulnerable a los golpes bajos, Julián López vuelve al ruedo con una historia menor, cotidiana pero poética, de alienación amorosa. El relato a media luz de esa educación sentimental "entre hombres" está aquí deliberadamente pautado en un tono mustio y de a ratos teatralmente elegíaco. Abocado a la exhibición de su abundante acervo lexical, no consigue afianzar una identidad estilística —fundamentalmente porque no logra nunca estabilizar ni afianzarse en una sintaxis. La trama está sin embargo hábilmente estructurada, no en una secuencia narrativa lineal, sino en un mosaico de escenas, de incidentes en los que, más que la novela, lo que destella es el brío "poético" de lo novelesco. En efecto, lo narrado no es el *in*

crescendo de una tensión dramática; tampoco la progresión fatal y gradual de una decadencia. Más que un discurso amoroso, lo que el texto exhibe es el lamento apenado de una ficción en retrospectiva. O, mejor aún: una película kitsch editada en un puñado de fotogramas sepia, una composición que, más que una memoria, lo que materializa es el crédito de una coartada.

El régimen de la ficción es casi el de la carta (escrita por el amante solitario, dirigida al amado que ya no está). Pero el síntoma fundamental es que, de hecho, esa carta no tiene por objeto reconstruir la relación amorosa ni presentar la circunstancia de revelación de una trama secreta. El relato del amante gira en torno a su propia imagen. Su objeto no es otro que la inflación de su imaginario y su distinguida sensibilidad. No hay margen de error; el narrador lo franquea sin rodeos: "No tengo nada para contar. ¿Y qué?", "Sos la persona a la que sigo hablando". El que habla en esas locuciones es el narcisismo del amante que, alienado a la mirada del amado, so pretexto de recordarle su propia excepcionalidad, se habla a sí mismo para recordarse junto a él: "la mejor versión de mí: estar con vos fue eso, una manera de ser que me gustaba".

La ficción amorosa cede paso a la del reconocimiento en el escenario social. El narrador no quiere ser amado. Quiere reconocerse y ser reconocido como amante. Por eso, tras una escena de resignada misoginia (en el encuentro con la esposa de su amado: un animal que exuda "su manera de ser mujer con naturalidad y potencia"), acepta dócilmente su marginalidad como otro signo de distinción (se quiere "elegido", aunque sea sólo "para los domingos") y como fatalidad. Admite su vasallaje en "la guerra arrasadora entre deseos y aspiraciones" y se consuela con "la posibilidad de una vida propia y al margen".

El carácter ilusorio de la relación amorosa se pliega también sobre la propia ilusión de soledad. El que narra sabe que no puede desprenderse del otro —ni siquiera tras la ruptura. Es consciente de que envejecerá con él. El otro es el que manda, el que determina el ser. La carta no deja de buscar su destino. De ahí la circularidad de un relato donde el narrador se expone como voyeur cautivo de aquello que lo

somete y lo excluye. La alienación del amante crea en efecto la ilusión por la cual la ideología del amo retorna en el celo del esclavo: allí donde la relación amorosa sólo puede producirse como un imposible, la perspectiva del amante se reconoce cortesana.

Con confesa "devoción", el narrador permanece atado al fantasma del otro y, consciente de su propia alienación, se conforma con la ilusión de haber sido: "estar con vos fue la manera más hermosa de mí". La solución imaginaria deja intacto el conflicto real. El narcisismo afectado del amante encalla así en una nueva forma de obediencia: una rebeldía que "no es más que frotarse contra las rodillas de un padre y pedir tanto su benevolencia como su castigo".

En la otra ribera del plateado río de la resignación amorosa, el montevideano Ercole Lissardi viene publicando, desde mediados de la década del 90, una serie de novelas y relatos a través de los cuales explora esa astilla de la experiencia que es el erotismo desbordado. Su hibridación genérica con otras formas narrativas es parte de un proyecto literario que hace pasar las representaciones del deseo por las retóricas del policial, el relato fantástico, la ciencia ficción, la novela sentimental y la ficción política. Es su manera, díscola y transgresiva, de poner en escena su fe en la necesaria promiscuidad entre fábula y ficción; es decir: entre el deseo de la escritura y lo que puede llamarse la escritura del deseo.

Cada trabajo de Lissardi parece venir a corroborar esa insistencia, esa suerte de obstinación que no reenvía a un sistema sino más bien al asedio de lo sistemático: desde *Aurora lunar* (1996) a *La bestia* (2010) o a la trilogía de *nouvelles* reunidas en *El centro del mundo* (Planeta, 2013), la narrativa lissardiana se inscribe en una suerte de programa de investigación sobre la naturaleza laberíntica e incomprensible de lo faunático, esa modalidad de ser de lo erótico que, antinomia del Amor Puro, se remonta a la tradición oculta y a veces reprimida que expresa la ansiedad, la violencia y la agitación desplegadas en la pulsión erótica.

Desde su notable "trilogía de la infidelidad", constituida por *Los secretos de Romina Lucas* (HUM, 2007), *Horas-puente* (HUM, 2007) y *Ulisa* (HUM, 2008), corpus que pone en negro sobre blanco la singularidad de una literatura que se

mantiene en relación equidistante con autores tan disímiles como Ross MacDonald, Isaac Bashevis Singer, Marco Vassi y Arno Schmidt, Lissardi ensaya una indagación en torno a las erotopías que, siguiendo la línea de oscilación Sade/Masoch, ponen en primer plano el inmenso lago de lo sexual para subrayar la existencia de un segundo plano, subterráneo, en el río oscuro del que se alimenta: el del deseo. Para decirlo con un viejo formalista ruso, cada obra de Lissardi es una especie de iceberg de la cual las tres cuartas partes viajan necesariamente sumergidas bajo la superficie.

La bestia (Hum, 2010), segunda parte del "Díptico fálico" abierto por *No* (una breve comedieta en que el deseo litigia sobre esas dos formas del desencuentro que son el coito y la masturbación), es un ejemplo notable de esta condición opaca incluso —y en especial— para su propio autor y, por eso mismo, preñada de verdad histórica. Lissardi escribe allí inmerso en —o, mejor dicho, arrastrado por— una deriva, sin saber lo que escribe. Y por eso mismo consigue profundizar una arista resistente pero subrepticia de su proyecto narrativo. La sintaxis precisa y la prosa concentrada que ciñen la pesquisa son en realidad un artificio que aspira a potenciar el efecto erótico de una ensoñación alucinada que prolifera en desvaríos, cortes abruptos, sinsentidos y digresiones inesperadas. El tema en superficie es el tópico erótico-cultural fundacional de Occidente, pero el sumergido es, para decirlo con la reserva filosófica de Georges Bataille, *un réel*; ese pulso, ese fulgor que es el imposible deseado de toda literatura experimental o, en términos más justos, de toda literatura "*en* transgresión".

Lo que carga de valor singular a esta pequeña gran *nouvelle* no es lo deliberado y lo complejo de su construcción narrativa, sino la encrucijada por la que llega a transitar por su deriva poética. El deseo —toda una biblioteca psicoanalítica se empecina en explicarlo— es esa fuerza enceguecida que viborea en una zona incierta entre naturaleza y cultura. El falo descomunal y descomunalmente activo de una bestia venida de la espesura es lo Intratable: conmociona tanto el espacio imaginario, donde las nínfulas desean lo que las hiere, como al mundo simbólico y comunizado de los homúnculos, donde ese "garrote siempre

erecto" representa a la vez un arma y una potencia desestabilizadora: por eso, en virtud de las pasiones fascinadas y los deseos y los terrores que infunde, la bestia es sometida al cautiverio y a la servidumbre de la identificación en el "cuerpo propio": allí se descubrirá luego envuelta en una "erótica del enjaulamiento" por la cual sólo le será permitido poseer en tanto ella misma se reconozca poseída, sujeta al lenguaje erótico y sus convenciones.

Pero lo monstruoso insiste: es una fuerza que viene de lo natural y a lo natural anhela retornar. E insiste porque su condición se apoya en ignorar la propia monstruosidad. El goce de la ignorancia roza la muerte o se dirige oscuramente a ella. Por eso la bestia pierde la condición bestial cuando, en ese monólogo distante en que se despliega la trama narrativa, se pregunta de pronto por la voz que habla en su nombre, cuando se presiente "objeto" de un ignorado experimento, cuando aún sin hablar se adivina hablada por un "fantasma que habla sin voz, que comúnmente tiene necesidad de decir, y de recordar"; es decir, cuando finalmente sale del espacio de su naturaleza para sumergirse en el tiempo (imaginario) de la cultura.

De ahí en adelante, la bestia es el personaje que trata inútilmente de explicar —y de explicarse— su propio papel en la escena del lenguaje. A fuerza de tensión y torsión, la letra se despega del discurso y presenta eventualmente una salida. Ahí resuena limpio el eco de un llamado. El animal-humano lo oye e inexplicablemente lo sigue. Sin recelo y sin ilusión, como se sigue lo imposible en el ritual vacío de un sueño que se repite.

Ronsino: la vaca atada

Hay autores que escriben para perderse, para borrar sus rostros, para burlar el fichaje y para transformarse en otros: son los que se plantean, ante cada intervención, una nueva relación con la escritura y con la imaginación del signo (con fortuna despareja, algo de esto se deja leer sin duda en la estela desconcertada de los proyectos narrativos de Iosi Havilio y Oliverio Coelho). Pero hay también otros escritores que, al contrario, escriben buscando perseverar en una imagen, en una consistencia o una identidad, esa suerte de superstición donde, más que un síntoma de inseguridad, Oscar Masotta fue capaz de intuir los signos claros de la mistificación y la afectación que sellan "la desgracia de los hombres íntegros": son los que crean, silenciosa y obstinadamente, un pequeño idioma al interior del idioma común, modelando una especie de Golem ganado al barro de esa patria indócil que es la lengua madre. A juzgar por sus primeros cuatro libros publicados, sobre este último modelo busca consagrarse la producción literaria del sociólogo chivilcoyano Hernán Ronsino.

Lumbre (Eterna Cadencia, 2013) es, en este sentido, una novela síntesis. En ella madura la afirmación calculada de un nombre propio en la recurrencia y condensación de una serie de técnicas y recursos visados y aprobados por una clientela de nostalgia modernista. Ronsino tiene la vaca atada y se confía a su productividad lechera. Apela a una serie de rasgos conocidos que hasta se pueden enumerar: 1) una estructura compleja que burla la progresión de la novela clásica articulándose como un mosaico de relatos, con variantes de perspectiva y versiones superpuestas; 2) un registro polifónico de voces que rodean la manzana de la verdad asumiendo la imposibilidad de decirla toda, completa y definitiva; 3) una

prosa de tonos remisos y densos (por la cual Ronsino ha cosechado múltiples y muy merecidos elogios); 4) un léxico y una distinción de estilo por el que se lo ha tildado de "anacrónico" y "esteticista"; 5) un fraseo apacible y discreto, un ritmo —"Sin ritmo no hay nada. No hay poesía", se dice en *Lumbre*—, un tranco que empuja la trama sin reprimir retornos, reiteraciones, dilaciones y desvíos, y que prescinde del vértigo que gran parte de la literatura actual toma prestado de los nuevos medios y tecnologías comunicacionales; y 6), *last but not least*, la recurrencia a una topografía imaginaria autorreferente, que es la de *La descomposición* (Interzona, 2007) y la de *Glaxo* (Eterna Cadencia, 2009) y que retoma estrategias y territorializaciones ficcionales consagradas como las de Juan José Saer, Juan L. Ortiz o Juan Carlos Onetti. La confluencia de esas particularidades hace de *Lumbre* un cóctel seductor y particularmente ambiguo. Desde la extensión, la lentitud y la aparente intrascendencia de su trama, reacciona contra el costumbrismo etnográfico que, más que a la técnica, se abraza resignado a la tecnología de la comunicación; pero a la vez, en su cómoda asistencia a un virtuosismo probo, no asume riesgos ni de escritura ni de fabulación. Busca tan sólo condensar en un único producto los aciertos de los trabajos previos apelando a la complicidad y al envanecimiento de un lector-voyeur, cautivo, aburguesado y heredado de la línea narrativa a que sin duda ansía pertenecer: las viudas de Saer.

Como el último Borges, al que sólo le era permitido soñar con espejos, laberintos y tigres, Ronsino no deja de soñar con los cielos de Chivilcoy, los silencios de Bicho Souza y la imaginación literaria de Pajarito Lernú. De la extraña muerte de este último se desprende la trama de *Lumbre*, reconstruida mayormente por Federico Souza, el guionista de tv a quien el finado deja en herencia una vaca robada. Pero más que la historia, es la técnica de la novela lo que, como decía Sartre, acaba por definir la metafísica del novelista. La metafísica de la memoria ensayada por Ronsino se ratifica en la densidad de los diálogos que, en un gesto de saturación que cuartea el verosímil, sobreimprimen teóricamente el tema, filosofando sobre sus relaciones con la historia, la ficción y la escritura. Sobre ese tópico fundamental pesa el drama patético de la

imposibilidad en todas sus formas. Lo dramático se ostenta en las imágenes recurrentes (esquirlas, escombros y astillas, caminos, huellas y rastros), en el fraseo moroso que enhebra las ideas y las cavilaciones de los personajes, y, alegóricamente, en las pequeñas historias incrustadas (como la del tal Luna que busca batir un récord ciclístico girando en círculos, la del documental que muestra una vaca pastando en una ciudad devastada por la guerra, o la del pomposo film con un guión supuestamente escrito por el joven Julio Cortázar). Por eso mismo, los pasajes literariamente más interesantes de la obra son los que se narran en los cuadernos del muerto. Allí la escritura desborda el previsto pacto de lectura, la imaginación transgrede tanto la superstición del estilo (fetichizado como mercancía absoluta) como el corsé cerrado por el protocolo de la memoria (sólo hay memoria de lo posible = no hay memoria de lo imposible) y, finalmente, da lugar a lo inesperado. Ahí el que narra es por momentos otro; ahí, por un instante, el relato desafía la demanda del lector y lo obliga a despegarse de lo presentido y a producir sentidos nuevos.

Pero, en términos de apuesta política, lo más sintomático en esta novela (que por momentos se obstina en una densa y recurrente cavilación "teórica" sobre la memoria, su necesidad y sus posibilidades) son los pasajes que narran los sucesos y las escenas previas al 19 y 20 de diciembre de 2001. No es un tema menor; sobre todo para para un autor que, afectado a una generación cuya imaginación política está marcada por esa crisis histórica, busca afirmarse en una imagen de consistencia humanista y progresista. Ronsino trabaja con celo ese particular momento del relato. No lo deja en voz del personaje central; lo introduce en la mediación de la vivencia de su amante. Souza es un personaje pusilánime, "arrinconado por el miedo", incapaz incluso de interrogar al padre por el verdadero destino de su madre. Ante el recrudecimiento del conflicto, se emborracha, se recluye, se acurruca a esperar el milagro o el fin. Hélène es todo lo contrario: un personaje idealizado en su temeridad, su apasionamiento y su determinación. "Se obsesiona con las cosas que la movilizan" porque está convencida de que "ser extranjero es estar lejos de tu propio deseo". Es la que viene a

salvarlo, a rescatarlo (como al gato) del caos de un fuego cruzado. Ella desafía la arrogancia del banquero y captura, en medio del "combate real", los dos fotogramas que alegorizan la historia: un acaudalado banquero que se hace retratar en su lujosa oficina de Puerto Madero junto a un cuadro que exhibe un río de sangre; y un hombre flaco y desnudo, con los brazos abiertos y dos banderitas argentinas en las manos, frente a un cordón policial. Galvanizada en imágenes de víctimas y victimarios absolutos, la memoria cristaliza como la miel. Las imágenes imponen su propia retórica. Como bien diría Sontag, reiteran, simplifican, conmueven y crean una ilusión de consenso. Naturalizan de ese modo un imaginario que se legitima no con argumentos sino con una operación de manejo extorsivo que consiste en la contraposición de escenas con carga emotiva excluyente para afirmar y justificar una adhesión estética mediante un chantaje ideológico.

Grotescas cada una a su modo, las dos imágenes cierran la novela ajustando una suerte de síntesis en que la complejidad del conflicto es simplificada por una explicación lavada, televisiva y naif de "las tensiones de la vida política". Atenazan el horizonte del sentido e inhiben justamente la elaboración crítica de la memoria. No hay margen para pensar que pueda tratarse de un atrevido gesto de ironía (Ronsino es cualquier cosa menos un ironista); se trata, al contrario, del signo persistente de una suerte de expiación, un reenfoque idílico que tiende a naturalizarse como versión de la historia solidaria con el imaginario progresista hegemónicamente consolidado durante la última década. La mistificación heroica, como pide el humanismo demagogo, recae en el género oprimido; la consolación política, en las consignas efectistas de un liberalismo de tolerancia inclusiva e imaginería bienpensante. La función del binario ético viene a reafirmar la consistencia de la propia ideología y a reprobar la que cristaliza en el otro. En este punto la ficción asume su carácter reaccionario. No porque el personaje o el narrador defienda el punto de vista o los valores de un orden establecido; sino porque procede por esquematismos, reduciendo un proceso a un momento y simplificando la complejidad de lo real bajo una horma binaria de rigor efectista.

Lo que se impone en el texto es un entumecimiento derivado de un discurso ideológico pueril, cuya vanidad se consuma en la afirmación de un "punto de vista" naturalizado y en el desprecio suficiente que irradia sobre las perspectivas de los demás. La memoria es otra cosa. Y Ronsino no lo ignora. Cuando existe, la memoria es una producción imaginaria, una vuelta crítica y reflexiva: es aquello que *se hace contra la angustia y contra el miedo*. La memoria es un trabajo de composición del imaginario en el lenguaje: es, para decirlo con las propias palabras de *La descomposición*, "un movimiento imperceptible, constante, de fuerzas que se entrelazan y se modelan, afectándose unas a otras, conmoviendo, de ese modo, también, y eso es lo imperceptible, a las otras partes de esa composición". Por eso es doblemente significativo que el complejo y contradictorio narrador de *Lumbre* sea justamente el que la rehúye, delegándola (como delega la propia acción) a un personaje puro e idealizado. Lo que se resigna en ese punto de vista es la valencia política de la memoria (que, tras el duelo, sólo se realiza como experiencia de contradicciones históricas concretas) y el ademán crítico de no admitir simplificaciones, ni chantajes, ni mitificaciones. En ese uso de la memoria se cifra una ideología que divide el mundo entre víctimas indefensas, benefactores ufanos y victimarios absolutos: una ideología que siempre termina de constituirse como un signo de desprecio de aquellos a quienes aparenta dignificar.

La actitud de Ronsino es tan contradictoria como sintomática de la intimidación moral de su época: sin perder exuberancia estilística ni galantería formal, se ve lastrada por las demandas de una ideología opaca, que realmente cree —o ansía creer— que la literatura hace política por los temas que se atreve a tocar, por los mensajes que consigue transmitir y por los sentimientos que es capaz de generar con relación al orden del mundo. Como si temiera un déficit real en la política de la forma, dispone un uso denotativo e interesado de la literatura, casi tan vicario como el de la imagen de la memoria que pretende hacer cuajar. La puesta a servicio es tan triste como ineficaz: pone a la literatura a regurgitar uno de los temas más extenuados de la cultura, pero sobre todo se muestra incapaz de advertir que, fetichizado y reproducido

mecánicamente como eslogan, paradójicamente, el propio tema de la memoria se le vacía por saturación.

Lavada la grela de la historia y simplificada en imágenes idealizadas, la memoria se torna mistificación y la fantasía política, ejercicio cínico de interpasividad. La culpa crece sobre la deuda imaginaria y la canallada sucede a la mala fe. Benjamin solía referirse a este proceso de estetización como a una suerte de blindaje espurio a través del cual lo político se imponía por emotividad, sobrando cualquier argumento crítico. Lo cortés no quita lo perverso. No hay otra memoria que la de las manos sucias. Sólo en la historia el contenido fáctico se transforma en contenido de verdad. Sólo en un contexto desangelado la literatura es capaz de transformar el presente incorporando sin conjuros ni coartadas la tragicidad de lo pasado, acogiendo lo obliterado por los oficios de esa "buena conciencia" que explota lucrativamente el discurso de la memoria a la vez que la reduce a un mero efecto de superficie.

Harwicz: el otro frente al mundo

Lo que en una primera instancia despertó, no digo escándalo, pero sí cierto recelo, y hasta incluso cierta incomodidad frente a *Matate, amor* (Paradiso, 2012) fue el brillo cegador de la conciencia absoluta que ponía en escena. No sólo la que se presumía implícita en la crítica furibunda que desde el monólogo interior de esa mujer desquiciada interpelaba a la estructura de socialización en que ella misma se sabía inmersa; sino fundamentalmente la buena conciencia que esa interpelación denunciaba, por contraste, plácidamente hundida en un sopor de hipocresía, de corrección y de sublimación paralizante. La primera novela de Ariana Harwicz no narra un aprendizaje: no muestra un despertar ni una "toma de conciencia", porque la consciencia de la frustración ante ese modo de llevar la vida está dada desde el comienzo y es como una piedra pesada que el personaje arrastra indemne a lo largo de todo el relato. No es en efecto el relato de develamiento de una realidad atroz oculta bajo la piel tersa de una realidad cotidiana; es la exposición cruda del estado de hipocresía con que día a día se elabora su blindaje.

La voz que narra no escatima fulguraciones poéticas ni acidez crítica. Arremolinada en una prosa por momentos alucinatoria, casi un barroco sintáctico (un barroco cargado de elipsis), despelleja con elegante violencia la realidad que cada vez se le va volviendo más insoportable. Concentrando un notable volumen lírico y una densidad de letanía irreversible, la escritura de Harwicz se realiza como cuerpo soberano a medida que el cuerpo de sus personajes se adecúa al orden de lo representado. Y va tomando una consistencia material a lo largo del centenar de páginas en que sostiene su alegato de impugnación altiva y feroz de cualquier imagen

edulcorada de la vida familiar.

Las energías lastradas por el trabajo de la maternidad, la decadencia de la sexualidad conyugal, la experiencia simbólica —y por ello final y necesariamente frustrada— de un furtivo adulterio y, luego, el alegórico sacrificio del animal que sufre pautan la condición de una dialéctica inmóvil. La que habla no puede dejar de ser la que es. El suyo es un caso cerrado, una forma sin solución. Sin puntos de concesión y sin zonas de pasaje, irreversiblemente, los mundos se van despegando uno de otro de manera definitiva. La realidad es percibida como una plancha de metal, rígida, consistente, uniforme y sin fisuras; la voz que la describe con desprecio no ofrece concesiones. Esa mujer no puede dejar de ser lo que es (desde la primera línea hasta la última) frente a una escena en la que se descubre incrustada y extranjera como sapo de otro pozo.

La fábula incluye el protocolo previsible de un par de intentos de "normalización" —que, felizmente, no desaguan por el lado de la adicción farmacológica. El fracaso de la reincorporación a la realidad la va despegando de la escena. No hace falta llegar a la última página del libro (donde se la sabrá "perdida entre los matorrales" de un bosque oscuro) para presentir el destierro —sobre cuyo carácter alegórico se podría sin duda abundar. Pero lo que ese cierre hace patente es sin duda una sutura que se inscribe como resignación: "bajé sin abrir la puerta", dice sugestivamente en la última página del libro la protagonista. La fábula acredita la pérdida (la que se pierde en esa noche es la bestia indómita que ha sostenido la novela) y el duelo ocurre del único lado en que se la siente (un "puro dolor", "ese tipo de dolor que no se comparte ni con uno mismo" y que, en última instancia, se vuelve "una tristeza excitante, salvaje"). Harwicz lo sabe: la que se queda es la que finalmente acepta el lazo. La otra, la que baja sin abrir la puerta, sólo puede sostenerse en un plano irresistible. "El que escribe no necesita un saco de piel porque en su universo ficcional es verano". La opción será siempre para ella absoluta: o escribir o tirarse por la ventana.

Matate, amor es la novela de la sublimación y del conjuro. La que allí se pronuncia es la conciencia al borde de la locura, la que allí juzga es la ley al borde de la excepción, la que allí

habita es la humanidad en el umbral de una mutación imposible. Por eso en el espacio ficcional lo narrativo aparece estrictamente supeditado al juicio. El régimen del relato se aboca al trabajo de dar cuerpo, sentido y verosímil a esa voz, a esa perspectiva (culturalmente cargada de incorrección política) que se afirma bajando línea, justificándose. Pero no se justifica por sus actos; se justifica más bien por sus pensamientos, por los pensamientos que no se resuelve a llevar a la acción y que, aunque la inundan, no salen nunca de su cabeza. En ese sentido, la voz del personaje se justifica no ante la mirada de los otros sino ante sí misma, ante su propia conciencia culpable, como si —aun sabiendo que será vencida— la que será desterrada quisiera dejar constancia plena de su paso por la vida antes de que la otra se quede irremediablemente con lo que alguna vez fue suyo.

Desde la aparición de aquella *opera prima* han pasado casi siete años en los que Harwicz ha publicado otros dos soliloquios novelísticos donde, desde los tópicos de la pasión incestuosa y del infanticidio —*La débil mental* (Mardulce, 2014) y *Precoz* (Mardulce, 2015)—, la autora ha ido consolidando un proyecto narrativo singular que *Degenerado* (Anagrama, 2019), concentrado en el tópico de la pedofilia, viene a ratificar. En esta última novela, la estrategia se repite casi sin variaciones. Una vez más el monólogo se articula sobre una disociación que, bajo cuerda, se deja leer como patología. De nuevo una voz en flujo; de nuevo un mundo visto desde una perspectiva políticamente incorrecta y moralmente repudiable; de nuevo un universo organizado sólo por funciones en una red de relaciones atadas a la voz que los narra. En la línea abierta por Martín Kohan con *Fuera de lugar* (2016), Harwicz produce una ficción incómoda que a la vez liga y separa al "vecino sin historias", al "hombre normal" y al que se deja arrastrar por el "trineo inmundo" de la mente. Pero lo que en la novela de Kohan se resuelve como narración en desvío y bajo la disposición de una trama policial constituida por huellas, actos y consecuencias, en la de Harwicz se imprime —deliberadamente— en una dialéctica inmóvil, como un relato hecho trizas, reconstruido desde las ruinas de un testimonio ausente, como el fresco hecho jirones desde el cual podría llevarse a cabo la inútil

defensa en un juicio que siempre estuvo predeterminado. No se trata de probar los hechos sobre los que se dispone la acusación; se trata de revolver en los escombros de la mente que los ha concebido para comprender el estado de la imaginación desde el que eventualmente pudieron haber sido realizados.

El acusado de abuso y pedofilia no se defiende; se justifica. El irritante y laberíntico monólogo de ese hombre que habla porque está siendo juzgado por la buena conciencia de "un pueblo que sufre porque fue engañado" se aboca simplemente a dar explicaciones por esa "avidez" sexual por todas "las chicas que juegan a las escondidas en los matorrales". Enfrentado a una sociedad sometida que le pide que sea "alguien normal", se justifica dispensando la monstruosidad que ha descubierto viva en su interior. No sólo consigna su posición ideológica ("Nadie me preguntó, pero yo soy filosóficamente de derecha y políticamente anarquista"); afirma sobre todo su identidad por oposición a una "elite" que se permite licencias sólo en zonas de consumo como la literatura, donde —por supuesto— la transgresión no tiene consecuencias y muchas veces se identifica con la marca distinguida de la excentricidad. La argumentación del personaje no escatima ironía: "La elite biempensante lee a Genet porque está bien fallecido, recuerdan a Céline y visitan su casa de campo como mausoleo porque terminó pobre, y a Kerouac pero a ese no lo aguantarían ni un solo segundo, Malcolm Lowry, lo echarían a patadas al tan adulado, desde la mirilla lo olerían y no le abrirían la puerta en una cena de navidad ni bajo orden policial" (p. 11).

El que habla es un anciano abusador de menores. Un jubilado viudo perdido en un teatro de vida marcado por esquirlas de un pasado hecho de traumas familiares, desencantos, infortunios e imágenes indelebles de la guerra. Como en *Matate, amor*, una vida rota lleva adelante un relato de destrucción que empieza por su propia voz. Una vez más Harwicz subraya el carácter "letrado" de esa voz que emerge de una niebla de confusión y vacilación senil, donde fragmentos de memoria de los diferentes tiempos se pisan con restos oníricos o se pierden bajo inesperadas ráfagas de encono reaccionario, que se materializan, con violencia, en

una escena de matiz guerniqueano. Toro, caballo, paloma, la defensa en confesión es aquí un auto de fe: “Hay que reprimir, hay que guardarse, hay que ajustar el cinto de las palabras, gobernar el timón, seleccionar lo que se piensa y tener el coraje de descartar cada palabra que no sea justa”, dice. Está claro: el que habla habla a la defensiva, justificándose. Pero no se justifica ante los “buenos vecinos” indignados que, desde afuera de la casa donde está acuartelado, lo acusan de haberlos engañado. Tampoco ante los implacables agentes de gendarmería, ni ante la amarillista “carroña postcrimen”; tampoco ante los “honorables miembros del jurado”, ni ante los otros reclusos que lo violarán una y otra vez en el goce perverso de la venganza; ni siquiera ante los “seguidores” que eventualmente se sumarán a su “causa”. Se justifica más bien ante un estado de la imaginación soldado sobre la hipocresía del consenso del “sentido común” que aniquila el deseo. La sentencia aparece ya dictada (“no hace falta defenderme ni desperdiciar oratoria”); no habrá oídos abiertos a su confesión. Lo que el flujo de conciencia presenta es un registro: el exergo de un “anormal”, la carne de lenguaje que no deja de enrostrarnos que *eso* también habita en nosotros. Como en la perspectiva de Julia Kristeva, el otro aparece en efecto constituyendo algo así como una proyección del miedo inconsciente al monstruo que podemos llegar a ser.

Por eso la conclusión a la que llega esa voz ganada por la vejez, aunque es sin duda categórica (la fuerza del deseo vive necesariamente al margen de ese sentido común y por eso “hay que animarse a pensar menos en el violador como un monstruo y más en el acusador como un experto ventrílocuo”), sólo es recibida como un ruido blanco en la arena del proceso judicial. Nadie está dispuesto a seguir ese razonamiento hasta el final porque nadie quiere correr el riesgo de coincidir con él. Lo conveniente es “cortar por lo sano”, aun cuando la acusación se origine en un rumor sin fundamento o en un oscuro deseo de reconocimiento o visibilización pública desde el recurso a la autoinculpación.

La deliberada ambigüedad desde la cual está construida la novelística de Harwicz deshace la demanda de cualquier pesquisa policial y ridiculiza todo señuelo de moralización

reduccionista. Lejos de la buena conciencia y de la mala fe, pero sobre todo lejos de toda simplificación cínica, produce una literatura del sabotaje al placer administrado por la ideología, del atentado terrorista frente al consenso obediente a lo naturalizado como “normalidad”. Allí retoma dos puntos recurrentes que atan su obra literaria al transgresivo cine de Gaspar Noé y que ciertamente provocan en la lectura sentimientos encontrados: por un lado, una zona fértil para la indagación de la condición humana (ese umbral imaginario en que el “hombre normal” empieza a transformarse en el “degenerado” y en el que el más repulsivo “degenerado” puede también aspirar a cierta “humanización”); y, por el otro, la fuerza ciega, irreductible y atractiva que anida acechante en las voces sublimadas de lo inaceptable, de lo monstruoso, de lo anormal.

Leer a Harwicz es sin duda tomar el desafío de enfrentar la letra de la ficción desde su más cruda y fascinante condición: esto es, dando por descontado que, como la de la muerte y como la del deseo, la verdad de la literatura no se puede legislar.

Venturini y la pérdida de las referencias

En *Le monde et le pantalon*, el agudo ensayo donde el intratable Samuel Beckett plantea una lectura divergente de las pinturas de los hermanos Abraham (Bram) y Gerardus (Geer) van Velde, hay una frase que condensa el desafío último para el realismo poshistórico: "[ser capaz de] forzar la invisibilidad innata de las cosas exteriores hasta que esta misma invisibilidad se convierta en cosa; no en simple conciencia del límite, sino cosa que se puede ver y hacer ver". Escrito durante los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial, el luminoso texto de Beckett constituye una extraordinaria meditación acerca de la distancia insalvable entre lo visible y lo enunciable; es decir, la distancia que a su juicio sólo podría ser cortarse mediante una labor de "complejidad diabólica", merced a una articulación de flexibilidad lábil y ligereza extrema: "un oficio que insinúe más que afirme, que no sea positivo más que con la evidencia fugaz y accesoria del gran positivo, del único positivo, del tiempo que acarrea". Lo que en esta exigencia se cifra es el deseo inconfesable de un realismo inmoral que trabaje en la transfiguración de los rostros de la víctima y el verdugo en una poética infame, capaz de poner en evidencia la inestabilidad de la línea desde el espacio imaginario del punto.

"Yo no retrato el ser; tan sólo pinto su paso", solía decir Montaigne. La referencia beckettiana a esa suerte de realismo infame que corroe la voluntad de consistencia del saber no es marginal. Está en el propio fundamento de su poética. Conminado a aclarar ideas sobre *Esperando a Godot* dice: "Yo no sé quién es Godot. Yo no sé ni siquiera, sobre todo, si él existe o no. Yo no sé si ellos, los dos que lo esperan, lo esperan realmente o no. (…) Estragon, Vladimir, Pozzo,

Lucky, aquellos tiempos y aquellos espacios, me resultan tan extraños como la propia necesidad de comprender. Ellos deben las cuentas. Que ellos se desenreden. Sin mí. Ellos y yo estamos libres". En la traducción de Mariano Granizo la argumentación de Beckett se deja leer casi como un impensado precursor del "Manifiesto de la incertidumbre" bocetado por Diego Erlan. Y permite aun completar el cuadro de su incomprensión con una serie de conclusiones destinadas a explicar la objetividad prodigiosa del realismo infame en las pinturas de Bram van Velde: 1) es imposible razonar sobre lo único, 2) es imposible desear otra cosa que lo desconocido, y 3) es imposible poner en orden lo elemental. Acaso por eso, agrega el autor de *Fin de partida*, "las copulaciones contra natura son siempre muy cotizadas entre los aficionados a lo bello y lo raro. No hay más que inclinarse ante el saber vivir".

Tejida sobre estos mismos fundamentos estéticos, la apuesta narrativa de Aurora Venturini asume un brillo radical, una impostura subversiva y saludablemente desubicada en un contexto arrasado por la moderación sosa del humanismo burgués y por la incorrección cínica militada desde el cinismo oportunista. Como la de Julián Urman y la del uruguayo Ercole Lissardi, la literatura de Venturini sigue sin culpas la zanahoria del deseo y la transgresión perversa. En razón de ello llega a iluminar, por contraste, la opacidad un poco penosa en que parece encallar el grueso de la narrativa argentina actual, cuyo voluntarismo se deshilacha en la generalización sobre lo conocido aferrándose al folclórico lema según el cual "la única verdad es la realidad".

En la línea de *Las primas* —la extraordinaria y perturbadora novela con que en 2007, a sus 85 años, Venturini obtuvo el Premio Nueva Novela del diario *Página/12*— escrita sin guiños *sur demande*, ajena a toda pedagogía comprensible, libre de toda efusión sensiblera y de todo cliché de signo etnográfico, *Nosotros, los Caserta* (Mondadori, 2011) reafirma la excepcionalidad de un proyecto narrativo de articulación transgresiva, que se manifiesta tanto en el orden de la fábula como en el espacio de la ficción. En términos de fábula, la novela narra —en fluctuante retrospectiva y sin garantías de linealidad— una saga familiar. El punto de vista es tan vacilante como lábil: la

historia llega desde el errático centelleo en la memoria senil de uno de sus integrantes menos típicos: María Micaela Stradolini Caserta, la primogénita de una familia terrateniente de provincia, una criatura indócil, cuya "desmedida inteligencia", piel morena, flacura y grandes ojos no dejan de hacer presente un origen oscuro. La descomposición de una escena familiar (que remite tanto a la inmortalizada por Velázquez en *Las meninas* como a la historia del enano Pizzighini en el *Locus Solus* de Raymond Roussel) deja entrever la imagen de una alegoría política que resuena también en *El desmadre* de Pablo Farrés: muerto el padre, "prócer" y autoritario, la joven madre, heredera de un poder destructivo que la excede, no puede evitar la destrucción de la familia a manos de los monstruos que ella misma ha creado —y que le frustrarán incluso futuros maridajes. No hay mayor novela política que la novela familiar. La percepción de lo histórico se elabora en términos de narración familiar. La ficción muestra cómo, tras la fantasía política, el sentido ideológico se afirma como natural.

El ojo regresa siempre al lugar de las traiciones. El hilo del relato sigue las peripecias infames de Micaela —al comienzo acompañada de su enano hermano, un "engendro" que apaña sus tretas repitiendo cortadas las únicas tres sílabas que es capaz de articular. El vendaval de la historia sigue un pulso irregular, pero envuelve una serie de afrentas recibidas o dispensadas por ese ser rencoroso y obstinado que en un lejano castillo siciliano llega a reconocer, en el origen incestuoso e infame de su propia cepa, el devenir ominoso de su destino. En ese hallazgo no hay empero aprendizajes. El texto rechaza de plano tanto el gastado sermón pedagógico como el rosario mecánico del *bildungsroman*. Micaela no es menos reaccionaria de vieja, riendo jubilosa ante los ancianos que huyen espantados del asilo que acaba de incendiar (y que el peronismo ha erigido en el suelo expropiado a los suyos), que, de niña, al escupir el rostro de la negra a quien es legada su crianza —y que más adelante, acicateada por la tirria de "los muchachos de la CGT", osará exigirle "sueldos atrasados".

No hay conversión ni arrobamiento de conciencia. Una ideología pueril, caprichosa y por momentos perversa resiste

a toda experiencia de amor, degradación, desencanto, humillación o pérdida. Ella misma parece incluso no dejar de aferrarse a eso durante todo el relato de su periplo existencial: "nosotros, los Caserta, somos monstruos infames y cabezudos; pero no somos ni negros ni peronistas". En su imaginario, y en el de su enana tía-abuela, hay verdad en la monstruosidad sanguínea de su "estirpe", pero sólo hay indignidad y perfidia en la de la raza y la clase de los otros. Infames, depravados, injuriosos, acres y miserables, sus personajes se aferran a la propia miseria de la *gens*, como a los espacios cerrados, para justificarse y salvar la "grandeza" que la realidad les expropia.

En el plano de la ficción, la novela exhibe una técnica admirable. La prosa se despliega con precisión modernista. Como en Kafka (sus textos que se encuadernan en metal para que sean capaces de resistir la balacera bárbara), lo que está en juego es tanto el lenguaje de exploración de una experiencia como la experiencia de una exploración del lenguaje y de las condiciones mismas del relato. Venturini es más que diestra en su oficio y aprovecha el pretexto narrativo para explorar diversas formas de articulación y contrapunto entre fábula y ficción. Por ello, su escritura no se pliega a una sintaxis y a un ritmo narrativo torrentoso; extrae su intensidad desbordada de las oleadas de promiscuidad en que se proyecta la propia trama. Explota "estilos" en función de la tensión dramática de las escenas. La sintaxis se intensifica o se ralentiza acompasando el tiempo narrativo con el de lo narrado. Se arremolina en situaciones de vértigo o de éxtasis; se aplaca y se densifica cuando llega la calma. Emplea con pareja y elegante eficacia la acumulación sinuosa y pervertida de adjetivos (que se florean en una teatralidad casi barroca) o la frase seca, tajante (probando que la austeridad también puede ser ostentada). De ese modo, logra dar cuerpo y cualidad a una voz insolente en el anverso de un imaginario patético y cuantitativo, donde la inteligencia cede ante el acopio de saber y la erudición se desborda (sobreactuada o teatralizada) en el melodrama.

Venturini crea y sostiene a lo largo de todo el relato la voz de un monstruo-intelectual que cobija en su interior a una hija resentida, una joven frígida y una vieja nostálgica. De ahí

que la memoria de esa "cabezuda" contra natura, animal enfermo de tirria y racionalidad, sea tan frágil como arrogante: se enfoca en detalles absolutos (fotos, cachivaches, olores, colores, texturas) y se lía con saberes excesivos, extravagantes. El texto se convierte así en un campo de fuerzas y tensiones que aglutina flujos y reflujos significantes, como si en él se desencadenara un proceso a la vez semiótico y energético capaz de abrir el arco de percepción de lo real. Esa apertura se da siempre en el espacio imposible y desproporcionado de lo novelesco, donde se encuentran con la arbitrariedad de lo real (sobre una mesa de disección) la oruga procesionaria y la "explicación" del grito de Lacoonte, Rimbaud y los mitos de origen de la Melanesia y la Polinesia, la cadaverina y los brebajes macerados de raíces solanáceas, lecanomancia y música clásica, pintura renacentista e historia morisca, artesanía etrusca y ritología dionisíaca, orgías donde conviven porongas descomunales y tortugas enanas, eufóricas arengas nazis y dulces ríos de ácido lisérgico. Sobre ese magma incontenible y abrasivo el artificio no activa ninguna dialéctica de absolución: el palimpsesto liberado, más que un oráculo, es un jeroglífico ciego que lentamente carcome las razones de la historia. La significación se va frustrando de manera gradual, a medida que se multiplican los pliegues de la infamia. Los semblantes de lo perverso no se estabilizan en la fábula ni dejan de crepitar en la ficción.

La descomposición del sentido de esta aberrante novela familiar corroe la base de la cristalización ideológica. El ejercicio de corrosión es deliberado. En términos de eficacia procedimental, retoma, a andanadas, la pulsión alucinatoria del proyecto estético abierto en *Las primas* (Mondadori, 2007). Fábula y ficción se ensamblan pues en una poética de "complejidad diabólica" que, obstinada en acoger lo infame y lo miserable, en una especie de exhortación alucinada, amenaza seriamente con devolver la experiencia de lo literario a ese deseo de forzar la invisibilidad innata de las cosas hasta lograr que esa misma invisibilidad se convierta a su vez en cosa.

Que ese movimiento llegue como síntoma recurrente de una imaginación tomada por el delirio senil de una nonagenaria, de la mano de un estilo tardío y en una razón en

decadencia, supone irónicamente, en tiempos de resignación apática y etnografías grises, también un signo poderoso tanto del origen maldito como del destino incierto de ese realismo extremo. La oscilación infame de la propia lengua entre la patria y el exilio —oscilación que Adorno encontró en el último Beethoven, que Said identificó en el último Ibsen, y que Agamben reencontró en el último Goethe— da lugar a una germinación nueva sólo cuando la literatura no abdica de su derecho a no saber en favor de la contención que brinda el enrolarse en los fichajes de la corrección o a la incorrección política de la época. En ese trance en que proliferan las digresiones y las elipsis se sumergen las últimas páginas de Melville y allí también se abre un camino posible para el realismo contemporáneo.

Falco, Lamberti y el realismo de los otros

Una de las primeras acepciones de la palabra *infamia* es la que, con sutiles variantes etimológicas en el griego y el latín, reverbera en el participio del verbo "decir": lo dicho. El realismo infame es en efecto el que se da como alteración o como desplazamiento de lo dicho (y de lo decible) bajo la horma y el régimen romo de las identificaciones. La obra narrativa de Federico Falco, alrededor de la cual libros notables como *El asesino de chanchos* de Luciano Lamberti o *Amarillo sobre amarillo* de Pablo Natale giran de manera un poco satelital, se inscribe deliberadamente en esa línea de desestabilización del proceso representacional. *222 patitos*, *La hora de los monos* y *Un cementerio perfecto* exhiben sin duda un amplio espectro de matices que permiten al realismo revelarse, por mediación de un nuevo protocolo estético, contra el mandato paternal del fichaje y el proceso de reducción ideológica que en el estado de la imaginación contemporánea se produce tanto por derecha como por izquierda.

Del mismo modo que sus extraños personajes se yerguen sobre la tibia languidez de lo cotidiano para perderse en acciones cuyo sentido siempre se les escapa, la narrativa de Falco emerge del charco de aguas servidas del realismo vernáculo para abrir en esa extenuada poética de género un camino nuevo, alternativo, desafiante. En sus relatos se cifra siempre una suerte de dislocación que apunta a desarticular la previsibilidad de las tramas y la consistencia de los sentidos preasignados en la representación clásica. No sólo en tanto sus fábulas se corren perspicazmente de cualquier corrección moral en los semblantes estereotipados; también porque en el régimen de su ficción —en especial, en el desajuste calculado en la disposición de los diálogos— pone

en evidencia el desacuerdo existente entre lo visible y lo enunciable, entre la fuerza natural del deseo y el artificio de su compensación simbólica, entre la contingencia de la situación relatada y la síntesis con que se prescribe su proyección imaginaria.

Ya desde los primeros relatos breves de *222 patitos* (La Creciente, 2004) hasta los reunidos en *La hora de los monos* (Emecé, 2012), la narración de Falco se desarrolla en un registro frugal, en una lengua franca, abierta y liberal, pero a la vez articulada sobre una prosa de estilización distinguida y siempre desafectada. Sus historias mínimas se componen sin embargo sobre una fabulación grumosa, donde el narrador va descubriendo la trama gradualmente y donde la estructura profunda de las historias insinúa la presencia de un elemento perturbador, que toca la superficie material del relato en las respuestas y reacciones de los personajes —caracterizaciones que nunca cuajan del todo con lo previsible y que, al frustrar la estereotipia, habilitan una desestabilización estructural del sentido, corriéndolo del curso de lo ordinario, lo homogéneo, lo uniforme y lo posible en el marco del relato. Sus tramas se pliegan así en escenas de ambigüedad un poco inquietante, que se narran sin dramatización y que de ese modo, por contraste, delatan la lasitud de los límites imaginarios que separan lo inocente y lo insensato de lo francamente perverso: un chico roba el pelo que la chica que le gusta le hace a la Virgen con la esperanza de que cure a su hermanito, una mujer relata ante sus hijos su intento de suicidio, una mujer paga a un empleado del zoológico para sentir la respiración de un tigre dormido, el Ave Fénix da su último show en un pequeño pueblo de provincia, en un frío invierno empiezan a nacer perros azules, en un oscuro pueblo de provincia un elefante muere mientras acontece un primer beso, un joven vive con su padre enfermo pero lo abandona para terminar en un solitario pueblo norteño peleando junto a un karateca amateur que vive con un anciano paralítico, un hombre que toma antidepresivos atropella a una nena y alucina con una esfera luminosa desde la que una voz sin nombre le dice algo que no puede recordar.

En el espectro de ese horizonte, la narrativa de Falco, aun en las tramas extendidas como las de los relatos que

componen *Un cementerio perfecto* (Eterna Cadencia, 2016), la relación entre el régimen de la ficción y el registro de la fábula se pisan y se contaminan potenciando un efecto de incertidumbre. La significación cristalizada cede paso ante la fuerza desatada de la *significancia* —es decir, esa energía liberada, esa fuerza en acto (en presente continuo) que no cesa de alimentar deslizamientos y desplazamientos de sentido. Cada elemento cortado de la referencia aparece luego alterado por otro que actúa como polo en tensión y que desnaturaliza y frustra su consistencia originaria: las liebres y su "rey", Solvi y "la noche oscura", el cementerio y la perfección, los leñadores y la "actividad", el río y "la mujer desnuda envuelta en un remolino de nieve blanca".

Pero es en uno de sus primeros trabajos, *Cielos de Córdoba* (Nudista, 2011), texto que sin duda *hace sistema* con el relato "Las casas en la otra orilla" (incluido en *222 patitos*), donde puede percibirse con mayor nitidez esa polarización marcada por la tensión irresuelta entre "realidades". La *nouvelle*, que de manera parcializada y miope ha sido leída como una "novela de iniciación en la sexualidad", es en realidad una agudísima ficción sobre la emergencia de la verdad. Del mismo modo en que resulta lamentable ver cómo se reduce el extraordinario *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin a un texto que "denuncia" y toma posición ideológica "con respecto a la cuestión de la ecología", también apena la manera grosera en que la lectura progresista y de género desecha u omite los elementos que la distraen de su horizonte de legibilidad militante. Lo cierto es que la ficción de Falco excede largamente esa miopía: con suma lucidez, organiza y dispone de manera equidistante, enlazándolos íntima y capilarmente, tópicos como el lugar de la verdad y el mandato en la estructuración familiar, sobre los procesos de construcción, desintegración y reconfiguración de vínculos afectivos, sobre la lógica de las identificaciones que tamiza roles y funciones sociales y los momentos de desidentificación donde la verdad del cuerpo se impone en el encuentro con el otro. No hay una historia en representación de otra, sobre todo porque *cada una es ideológicamente irreductible a la otra*; hay más bien pasajes, vasos comunicantes, ensambles. Por eso su fabula no cristaliza nunca en el orden de los significados y

por eso se ciñe a subrayar y acompañar la fuerza propia de la significación, como ese chico que en la ficción se deja llevar por la corriente del río. En ese punto, Falco toma distancia tanto de la frivolidad de los realismos esteticistas como de las modulaciones pedagógicas que operan por consistencia, apoyadas en estratificaciones ideológicas de sentidos.

El realismo infame se extrema especialmente en una serie de ficciones producidas en zonas de clivaje conjuradas y casi clandestinas. Falco trabaja la materia del relato eligiendo con precisión los planos de exfoliación de lo concebido como "realidad" para extraer de allí algo nuevo. Su ficción estudia y en cierto modo se mide con el semblante de lo posible, pero sólo se deja seducir lo que acecha en esas zonas donde la consistencia se cuartea y se abre a lo incierto. Sus relatos no apelan nunca a la trasparencia de una fabulación moral. Se sumergen, al contrario, en el agua revuelta donde lo absurdo descubre paradójicamente otros sentidos.

Algo parecido ocurre sin duda en los relatos que componen *El asesino de chanchos* (Tamarisco, 2010). En ese primer libro de Luciano Lamberti, la determinación estética de narrar la realidad en sus momentos de vacilación e incertidumbre resulta en efecto notable. En las historias allí consignadas la realidad siempre parece alterada o confundida. Las fábulas son siempre ambiguas y por momentos jalonan resoluciones incoherentes. El régimen del relato se presenta generalmente como el índice de una "realidad" sentida —o aun presentida— como un sueño lógicamente absurdo contado por alguien que se sabe irremisiblemente arrastrado en él. Casi siempre regido por un narrador vacilante, que juega el juego literal de mezclar los códigos, de dar por sabido lo que se ignora y adoptar la posición del "entontecido-cínico" (incluso frente a lo que realmente sabe), el relato hace pie en el descrédito para crear un efecto de credibilidad. Esa inflexión paradójica no es accidental; supone más bien una operación táctica inmersa en un programa estético —que se sostiene sin duda en la esmerilada obra de Falco pero que Lamberti, ironía poética mediante, como uno de esos personajes perdidos en la historia, parece haber abandonado en busca de un nuevo fantástico americano que al menos por ahora es poco más que un fantástico de

traducción.

Sin embargo, en *El asesino de chanchos* el realismo se sostiene y se sirve eficazmente de la paradoja para afirmar su propia monstruosidad. La fábula es el pretexto del sueño y cada historia lleva a su lado, como atada por un mismo cordón umbilical, su doble grotesco: alguien abandona la casa materna y se obsesiona con la historia de un asesino de chanchos, alguien vuelve a su casa natal porque se hunde en el pozo del desengaño y la soledad mientras los que lo rodean hablan de anoterapia y mujeres golpeadas, alguien descubre a un medio hermano y termina encamándose con él y con "La Reina de la Batata", alguien cuenta haber conocido a una chica que hacía pactos satánicos y tenía un clítoris con forma de insecto, alguien entra al agua helada para rescatar a un perro que nunca quiso y al que bautizó "Martín" por Martín Fierro, alguien que no cree en nada acompaña a un ser querido a un sanador al que todos llaman "El Nene" y experimenta una revelación.

Las historias cotidianas se suceden unas a otras sin patrón aparente. Pero eso no justifica el error de incorporarlas sin más a una variante refinada del costumbrismo. Los relatos de *El asesino de chanchos* trabajan en efecto sobre el núcleo anecdótico empírico que es el material deprimente que moldea la novela realista del siglo 20: un sustrato de escenas tipificadas que anudan represiones, relaciones frustradas, recuerdos intolerables, conflictos familiares o letargos de alienación e insulsa trivialidad, donde la vida se confirma de una chatura asfixiante. Pero lo que distingue a la literatura de Lamberti de las propuestas de corte realmente costumbrista es el no resignar nunca posibilidad de acoger la presencia —aunque sea espectral— de ese doble ciego de lo real que asoma en las fisuras. Si algo insiste en los relatos de *El asesino de chanchos* es justamente esa presencia: incluso en el museo de cera de la desgracia y la miseria pequeñoburguesa laten vivas las fuerzas extrañas. Por eso lo que importa de las escenas narradas no es tanto el escenario sino aquella fuerza sin nombre que furtivamente lo recorre. No se trata pues de producir sentido desde la representación sino de estimular la sospecha desde lo silenciado en ella. Así, el realismo infame roza la llaga de lo inexplicable: como la mosca, el hombre va

a la torta como va a la mierda. En esa determinación se grava una verdad indeclinable (la verdad del deseo) para la cual no hay otra puerta de acceso que la que es capaz de abrir la literatura.

Tanto en Falco como en el primer Lamberti, el realismo es siempre más que realismo. Sus fábulas se hunden en lo turbio de las situaciones extremas que comienzan en lo insignificante. O a la inversa: se sumergen en lo claro de las situaciones cotidianas cuya apariencia insignificante es sólo un efecto de superficie. En cualquier caso, el régimen de la ficción se compone de una claridad radical para dar lugar a interpretaciones desviadas, diálogos truncos, a escenas borrosas y actancias erráticas, sin causas y sin determinación de efectos, cuyo origen remite siempre a esas fuerzas ciegas que actúan bajo la superficie de lo que se presenta como realidad. Indirectamente, este realismo extremo desprecia y pone al desnudo tanto la frivolidad del "realismo delirante" como la puerilidad naif de una vanguardia que languidece ahogada por su propio miedo atávico a la narración. Su obsesión es pues lo real en un sentido pleno. Por ello, apartado de cualquier ilusión pedagógica, insiste en dar cuenta de ese resto inasimilable que se manifiesta bajo una cruda indiferencia pero que sin duda corroe desde adentro la materia misma del supuesto populista según el cual "la única verdad es la realidad".

Repetirlo nunca está de más: este realismo no se escribe bajo el impulso creado por el viento a favor de la buena conciencia y de la mala fe. Busca extraer de la cantera de la llamada realidad algo que habría que pensar como *la materia imposible de lo real*. De ese modo, también rechaza, ridiculizándolas, las mezquinas convenciones desde las que habitualmente se contrapone lo popular a lo literario, pero también desde las que —implícita o explícitamente— se asimila sin más realismo a "costumbrismo" o a mera etnografía.

Erlan y las formas de (no) volver a casa

El primer rasgo notable de *El amor nos destrozará* (Tusquets, 2012) es el que afirma la determinación de hacer del propio comienzo un relato neurótico: una fabulación que insiste en ir siempre en busca de un (otro) comienzo perdido, acaso irrecuperable. Parece casi una intuición: lo que se grava en la pérdida es, en última instancia, un trauma. La ficción se hunde así en el tajo abierto por un duelo no realizado y una memoria siempre frustrada. La determinación es perversa: el relato se escribe dentro de una bolsa negra que promete siempre una regresión patológica.

En esa criba de perversión se articulan la fábula y la ficción de la *opera prima* de Diego Erlan. Sin embargo, ni una ni otra se resumen en ella. Al contrario: ambas conspiran contra la lógica progresiva que pauta la convención genérica. La fábula trabaja deliberadamente con la huida y el retorno; la ficción se desperdiga en una dialéctica inmóvil. La página inicial redunda casi al señalar la no pertenencia del relato a sus voces. La trama se arruga y produce la no-identificación de la persona narrativa a un único estado y punto de vista. El procedimiento encauza la ficción en un régimen (deliberadamente) delirado. La anomalía trastorna la lógica progresiva e inscribe el relato en una lógica de la perturbación. Una poética de la regresión licua además toda posibilidad de delimitación precisa entre la escena del relato y la escena de lo relatado. La fluctuación frustra los emplazamientos a partir de dos frases que abren de un tajo las tres dimensiones del relato (espacio, persona y tiempo). “Quiere acordarse” y “Quiero acordarme” agrietan la consistencia y llevan la ficción a un plano de desidentificación constante, donde el tiempo es pasado y es presente, y donde el lugar está deliberadamente desplazado.

En efecto, el narrador y lo narrado están siempre en otra parte. El primero llega a la escena y se apropia de la primera persona que a su vez se apropia de su función.

Paradójicamente, el que "quiere acordarse" no puede evitar acordarse: como en el mítico relato borgeano, la memoria es una fatalidad recurrente. En el flujo continuo de los pasajes, los tiempos y los espacios se acortan abruptamente (a veces en una sola frase que hace de puente) y la escena del relato no termina de abandonar la mirada del niño ni de materializar la distancia de la rememoración. Allí el narrador aparece superpuesto de manera tal que da lugar a una doble contaminación (que eventualmente afecta el verosímil realista que sostiene el relato): en ciertos momentos, el narrador-niño exhibe sorprendentes rasgos de madurez; en otros, la perspectiva del narrador-adolescente se ve preñado de infantilismos. Es el costo que paga una apuesta narrativa que procura rasgar la consistencia misma de la ficción abriendo en ella pasaje a una tercera dimensión. El que quiere acordarse no es el chico que cierra los ojos ni es el adolescente que busca un sentido en una cinta de Joy Division. Es otro, es el que se tapa los oídos, el que se satura de ruido para negarse la escucha: el monstruo que se crea y recrea sobre una infancia condensada en el trauma y una adolescencia signada por el desastre.

La inexplicada muerte de la hermana (por la que late sin dudas la sombra de un deseo incestuoso) durante unas vacaciones en La Pampa es el tabú que pulsa la intriga, sin que el policial llegue a imponerse al *bildungsroman*. El cambio de espacios (de la casa de La Maruja al departamento porteño) dispone una nueva retórica vital, pero los efectos de lo silenciado liman gradualmente la funcionalidad de la estructura familiar. El parco adolescente no puede hacer pie en esa rutina de degradación que sus padres le heredan en la forma de traumas, miedos y tabúes. La alienación marca sus relaciones sociales, sus experiencias y las condiciones de su aprendizaje afectivo, intelectual, amoroso o sexual. En un contexto signado por tal degradación, es incapaz de rebelarse porque no se reconoce en su propia voluntad. No ve en los otros más que extraños, seres reducidos a la humillación y a la miseria; pero no es capaz de verse él mismo como un

extranjero, puesto que su propia libertad ha sido reducida al nudo de coacciones que tarugan la escena presente a las imágenes traumáticas de la infancia. La alienación es la única experiencia real que es capaz de incorporar. Su percepción del mundo está realmente mutilada: muestra los rasgos mudos de una ruptura del contacto afectivo con la realidad, una incapacidad concreta para entablar relaciones de consonancia con el medio, una indiferencia afectiva ante las reacciones, una ruptura de los lazos de socialización efectiva y una significativa retirada que absorbe toda resistencia hasta convertirlo en una suerte de artilugio apático e indolente.

No sorprende que la fábula prescinda intencionalmente de toda mueca histórica. Esa borradura es un signo determinante a la hora de comprender la manera en que esta literatura elabora su condición política. La novela familiar no se cierra en lo literal; dice más de lo que dice, pero lo dice alusivamente. El relato convoca lo alegórico; y es lo alegórico lo que se vuelve praxis política al demandar del lector no una actitud pasiva sino una determinación activa en la reposición del contexto silenciado. Menemato, clase media, alienación. La tríada no es fortuita: da un contexto y éste los indicios para empezar a raspar el texto y ver los momentos en que literalidad y alegoría se pliegan —en una productiva dialéctica— la una por la otra o, mejor aún, la una en la otra. El personaje y la novela familiar plantean un estado de situación. Comprometen un horizonte generacional que trabaja sobre lo reprimido que retorna. Las regresiones a la infancia son un efecto que vuelve a la causa sólo por desvíos. El narrador que habita y produce el relato es incapaz de separar los personajes porque es incapaz de instaurar un límite preciso entre el presente y el pasado. No puede asumir la pérdida porque no puede objetivar su sentido en una causa sensible. Por ello, no sólo experimenta sus relaciones con los otros como ajenas, sino también sustrae sistemáticamente —tanto del relato como de la escena relatada— las percepciones de su propio cuerpo.

En la novela familiar todos son hablados a través de sus silencios. Es la determinación característica del realismo infame: eludir la narración directa, establecer la sospecha bajo la técnica de la insinuación. La pequeña sociedad dañada

vive su asfixiante cotidianeidad obstinada en negar la pérdida que marca su historia, aterrorizada ante la posibilidad de su retorno. Y al no poder proyectar de manera directa su realidad —sus conflictos y contradicciones—, la refleja indirectamente a través de mitos que la excusan, la justifican y la idealizan en la mascarada endeble de "lo pasado, pisado".

La alegoría se pliega en la mediación. Más que la voz omnisciente, las que narran son las películas y las músicas. De ahí que la serie de fijaciones y regresiones se multiplique a la par de las desidentificaciones: lo imposible no es reconocerse en el "yo" sino liquidar el pasado y asimilarlo al contenido actual de la experiencia desde la que ese "yo" se reconoce. La metáfora insectil avanza también en esa dirección. La pérdida está siempre ligada a los insectos (hormigas, moscas, abejas, cucarachas). Ellos hacen el trabajo sucio, limpian: devoran el cadáver de su hermana y sólo dejan esos huesos que no guardan otra memoria que la de un silencio. Es la vena alegórica de un relato de formación malograda que en cierto modo pone en escena la saturación del género. En ella, a medida que la trama crece —porque no se puede decir que avance— queda al descubierto que en la base de esa frustración está sin dudas la sombra de un conflicto real que la pequeña sociedad ansía conjurar en el silencio. El silencio es cura y es prevención. Es el rictus en la educación sentimental del chico en quien la pequeña sociedad sobreimprime sus miedos, sus miserias y sus culpas. La determinación pedagógica no deja margen de error ("No tenía que preguntar qué había pasado") y el peso de lo silenciado cae siempre en la frase que el padre se repite una y otra vez hasta optar por el silencio ("—Algún día le voy a pedir perdón a tu hermana"). El silencio es el signo de una experiencia arruinada por la pérdida: "No puede verse un carajo. El pozo es profundo y hay silencio. Y el silencio es ruido. Y más allá del silencio está el pasillo y la oscuridad y el recuerdo de una mano perdida en el parqué sucio de una habitación, de una casa, de una vida que ya no está". El silencio es el síntoma. Es el revés de trama de la negación a la escucha con que el padre resigna su función y su lugar ("me pidió que no le contara nunca más las cosas que pasaban en casa mientras él no estaba, que en algún momento él no iba a

estar más y yo tendría que decidir qué hacer"). Y es también, sintomáticamente, el gesto con que el narrador acepta ser caracterizado ("—Entonces tiene que llamarse Mudo —dijo Simón. Me gustaba el nombre").

Como en la narrativa de Mariano Quirós, de la sordera a la mudez, el silencio se sobreimprime en el ruido blanco que camufla los pasajes y hace de la disfunción un procedimiento estético desnaturalizador, que habilita desdoblamientos y desidentificaciones. Como el fusilado que vive, el narrador es "el mudo que habla" (esto es: el que todavía se escucha), un sobreviviente que atraviesa tiempos, espacios, formas y estados de la imaginación. El recuerdo, el sueño, el delirio, la interpretación y el testimonio son manchas en el silencio que sólo ve quien, desde su condición heterotópica, asume el contenido trágico de la historia real y refuta de plano toda ingenuidad: no hay forma de volver a casa, no hay otro retorno que el de lo reprimido.

María Pía López y el museo de la lengua política

En una de sus tantas páginas memorables, el intratable Ramón Doll describe con cáustica ironía los desesperados malabares de "el inspector anarquista" Julio Barcos para articular su ideología de izquierdista con su función política al servicio de Yrigoyen. En términos reales —afirma Doll—, la función intelectual y la función política sólo pueden convivir hilvanadas sobre la confusión y el contrasentido, porque el espíritu crítico del intelectual y el pragmatismo sin concesiones del funcionario político se revelan mutuamente sus rostros más temidos. Para ese "animal carnívoro" que es el político la exigencia crítica del intelectual se ahoga tarde o temprano en el idealismo vegetariano de las buenas intenciones; para el intelectual crítico el universo de las decisiones políticas se confiesa casi siempre cómplice de una realidad grotesca.

La trama compleja de esa encrucijada nunca ha dejado de estar en discusión. Entre lo más intenso del revisionismo crítico que insiste en interrogar y problematizar las funciones y relaciones entre el intelectual y la política sin rechazar y sin rendirse a la paradoja de las consecuencias hay que contar el trabajo de María Pia López. Sus novelas de lenguaje tematizan el cuerpo, sus funciones, su imaginación, las relaciones con otros cuerpos y otras formas de vida, como si intuyera que el criterio de lo insoportable en política debe ser reconocido allí donde la materia se presume viva. De manera más indirecta, retoman escenas que aluden a una imagen del compromiso político —entendido como esa vocación desgarrada que se define tironeada entre la aventura intelectual y la cruzada militante. Los resultados de la serie novelística son desparejos; pero aun así la intensidad de su apuesta se sobrepone a la medianía de la literatura

progresista —especialmente por el desafío crítico con que cuestiona los momentos de consistencia y entumecimiento de la imaginación biempensante. La novelística de López profundiza un ademán animoso que insiste en cuestionar la grilla de coartadas simplistas con que se naturaliza la asimilación de esas dos "funciones" que tensan la cuerda de su propia vida intelectual.

En *No tengo tiempo* (Paradiso, 2010) un cuerpo dañado habla. Hace presente su historia en un diario íntimo que blanquea —sin vacilaciones— su propio pacto de lectura ("Si uno escribe miente. Si uno habla miente. Si uno miente miente"). Una voz femenina narra una situación angustiante, que somatiza y devuelve estados anímicos complejos. Están en juego el deseo del cuerpo pleno y el mandato social impuesto al género; pero también los signos de una existencia desgarrada entre la demanda laboral y la "biología inapelable". Lo único que desata ese lazo de determinaciones es una violencia que no es gratuita ni está naturalizada como modo de vida. Al comienzo del texto la que habla es una vida en falta: la de la sobreviviente que "es dos y no una". Entre la vida (la maternidad) y la muerte (la vejez y la enfermedad que la anticipan), un cuerpo describe su desasosiego en una fábula que anuda una adopción ilegal y el asesinato de un amante/cómplice. Paralelamente, la ficción se afirma como nacimiento: en el devenir del diario el cuerpo que habla surge a una vida nueva. Un pequeño lenguaje se agita, contorsiona y precipita en una sintaxis ciclotímica que viene a dar cuenta de la desesperación de una vida dañada por la obediencia al mandato. Pero lo narrado no es la experiencia vital; sino aquello que se pierde en lo que perece. El régimen del relato ha sido trastornado para poner de relieve los signos propios de la alienación. El desdoblamiento de la verdad y la primera persona lo confirman ("Miento cuando escribo, pero también escribo porque creo en lo que estoy diciendo. No soy siempre la misma"). De ese modo, el relato licúa toda seña de moralización y asume su politicidad radical: bajo "el imperio de la necesidad", la determinación económica se traduce en esquizofrenia porque la razón de la histeria consigue desfondar el síntoma.

La que sufre la pérdida del tiempo y la que ("derrochona")

lo dilapida acusan el daño de la exigencia social. Pero, como en la literatura de Gabriela Cabezón Cámara (con la que los textos de López guardan un parentesco evidente), es la vida arruinada la que hace posible el desquite. La novela empuja un paso más allá la hipótesis spinoziana. Viene a decir: no se sabe cuánto y hasta cuándo puede un cuerpo. De una mujer culposa y otra que aun paladeando la catástrofe insiste en conquistar su libertad, nacen una asesina y una madre. Es un nacimiento violento, pero también erótico. La violencia del deseo se impone, categórica. Crea un espacio y una densidad textual que neutraliza la fatalidad de lo biológico y hace de la sobrevida una potencia de ser, surgida de la relación de la materia sensible con lo impensado, es decir, con el propio no-saber de lo que se es capaz. En ese pequeño idioma se hace posible lo imposible. La ficción resuelve la contradicción planteada en la historia. Hace parir a un cuerpo esterilizado (por la exacción del tiempo), lo transforma un cuerpo fértil que se justifica en el crimen y en el sacrificio: en la transgresión. Correlativamente, la escritura crece también fallando a las "reglas" que la capitalización temporal impone: se dispersa, pierde las "prioridades" y se aferra a la desorganización en que se produce la revuelta. La ficción vuelve en forma de vida y el cuerpo deja de ser una objetivación pasiva para convertirse en pulsión activa. El diario renuncia al *racconto* de los padecimientos efectivos y se transforma en una zona erógena, una superficie de intensidad y afecto.

Habla Clara (Paradiso, 2012) oscila también entre dos vidas posibles: la de la joven cautiva y la de la que lee la verdad atroz que anida en la dispersión del habla colectiva y plural. La claridad no es la transparencia. La novela redobla la apuesta: si no sabemos lo que puede un habla, es porque es la traza única, la diferencia hecha por un cuerpo en el lenguaje. Por eso mismo, es el lugar de la verdad contingente, pero también el de la sublimación. La lectura no es arbitraria: el habla plural que acoge el texto sella agentes precisos (la víctima, los testigos, el victimario ejecutado). Por ello, ya desde su primer paréntesis, la novela plantea su pesquisa en una escucha de la alteridad. Alguien se compromete a abordar la densidad de un tejido de voces donde la claridad

se opone a la distinción y donde la oralidad recobra soberanía ante la superstición que idealiza a la forma escrita. La política es un asunto de cuerpos que hablan.

La verdad está desperdigada en alusiones y versiones que frustran el voluntarismo de la claridad y deshacen la promesa lógica del policial: la funcionaria judicial que investiga un asesinato descubre un secuestro. Todo se desplaza. Enredada en una madeja de voces, la historia se trama —lenta y laboriosa— como "pura estadía en lo incierto de la voz ajena". La ficción se ejercita en la transgresión del código (político y literario) cerrado, de los lugares comunes de la verdad y de las retóricas previsibles de la denuncia y el testimonio. Sólo en una paciente escucha de lo plural, la verdad se escurre parida en un diálogo que invalida el juego canalla de la cortesía social y el intercambio mercantil. La intriga sigue la lógica de lo involuntario. El relato de los hechos —ocurridos en un apacible barrio de La Plata— no se resuelve en la transparencia de una verdad, sino que se insinúa en una arqueología de modulaciones, inflexiones y mutaciones de la lengua en diferentes estratos. Desde el silencioso subsuelo (¿de la patria, de la lengua?), la "copista" transcribe los rasgos de una verdad que habita turbiamente lo cotidiano y se reconoce en los signos de la sublevación lingüística. En razón de ello, la letrada registra deslizamientos, fallas, pliegues y rupturas geológicas en la corteza de ese suelo imaginario que es la lengua popular. Desarma la presunción del "bien decir", la ilusión cómica de la regla y las jerarquías discursivas. Toma al habla no como un objeto sino como un proceso vital en que la verdad de la historia se elabora y se cifra como una herida. Pero también sigue los desvíos de frases hechas, modismos, flexiones sintácticas, torsiones gramaticales, mutaciones y confusiones léxicas: las formas ciegas de la fábula (que anuda el asesinato con el ajusticiamiento) en que el terror marca las formas de la ficción social. Más que la opacidad y la singularidad, son la indiferenciación y la aparente transparencia las que dan la pauta del peso (escandaloso) de lo sublimado. El contenido de verdad de la obra se grava tanto en las voces de la cautiva (privada de libertad e identidad) y del secuestrador (perdido en el delirio místico que sucede a la culpa), como en los

silencios compartidos por la masa anónima y aterrorizada. La ficción interpela a la historia y confirma que ni la verdad ni sus máximas morales son universales. La razón es simple: no se percibe nunca en estado puro; aparece donde no se la espera, entreverada en lo cotidiano, lo banal, lo falso y lo miserable.

Tartabul, la novela alucinada con que Viñas cierra como un fogonazo la densa opacidad del siglo 20, es el antecedente necesario. Entre los personajes enloquecidos de la ficción viñesca y los locos de Arlt se trama la escena imaginaria de *Teatro de operaciones* (Paradiso, 2013), donde los cuerpos colectivos asumen sus deseos imaginarios y sus frustraciones sociales. La novela es una pequeña máquina de guerra y conspiración. Está armada a partir de una "caja de Pandora" de discursos despreciados y saberes bajos: horóscopos, cartas astrales, misivas conyugales, relatos sueltos de taxistas, planes vacilantes para atentados ridículos y ridículamente frustrados, logias de falsos ciegos y delirios semejantes. El punto de articulación es de timbre casi faulkneriano: todo está dispuesto sobre un habla "tontoleca y desidiosa", un narrador atontado, una percepción desplazada que crea y recrea formas de vida con derecho a desconocerla aun a ella como "principio organizador". Los retazos de la lengua popular traen historias menores, rumoreadas, pero también restos de un transido imaginario cultural babélico, que mitifica conspiraciones libertarias de otros tiempos y que sueña una ciudad anarquista donde un optimismo crítico se impone al falso optimismo de la felicidad liberal.

La trama lábil del relato supone —como la del brioso manifiesto erdosainista— cierto regusto melancólico. Es el pasaje de la literatura a la performance, de la guerra a la política. El jalón generacional ("rondamos los cuarenta y ésa es justo la edad de los inmunes", "los sufrientes de la política en los años del menemismo"), que es presentido al comienzo como "miedo de no estar a la altura", se vuelve enseguida síntoma de una transformación en las modulaciones de una historia que, al interior de la tradición practicante, sucede dos veces: primero como mito y luego como rito. La red de máscaras y semblantes, su gradación desteñida, ratifica el pasaje. El seudónimo y el apodo están en lugar del nombre de

guerra.

Lo que vemos también nos mira. Está en juego no ya la función háptica de la mirada (gravitante en la imaginación crítica de Viñas), sino la disposición panorámica y aun lingüística: una relación que determina una instancia escénica, un intercambio. Es decir: no una obsesión posesiva sino de una inquietud de convivencia con una fuerza que nos desborda. La pregunta por la potencia y la arbitrariedad de la jefatura, por el éxito de la confabulación y el anacronismo de la clandestinada, pierden su aurática mitificación heroica y se vuelven grotescas frente al verosímil de la escena política contemporánea: del secuestro de Aramburu al de Jazmín (el perro de la Diva sin nombre) lo que se evidencia es la crisis del imaginario heroico de la vanguardia política. Es el paso de la épica a la tragicomedia. Pero no para acentuar un relativismo ecléctico o un "fin de la historia", sino para dar a entender los nuevos términos de la batalla, para medir las fuerzas propias y las del otro. Para tirar el golpe al mentón o dar el apretón de manos de la Realpolitik.

La apuesta de López no es una apuesta hacia el experimento o hacia la política maximalista. Es más bien una apuesta hacia la experimentación y la política minimalista. Parte de los cuerpos hablantes y vuelve a ellos para delimitar la politización de los lenguajes. Supone un movimiento lúcido de desmitificación sin abdicación, un desplazamiento que se experimenta en la lengua y transforma su criba política. Sus "locos" van a la locura no como condenados monstruos de sinceridad sino como actores de reparto tras un rol fáctico y previsto. Aceptan así la paradoja de las consecuencias y asumen la política de las manos sucias. Cuestionan el delirio de la política de los fines sin encadenarse a las razones de los medios. De ese modo, se desidentifican y se despegan también del cromo político del imaginario progresista caricaturizando la afectación patética y extorsiva de las trágicas batallas del pasado. Aturullados en un pantano de malentendidos o arrastrados por el precipitado río de la historia, sus personajes discuten, conspiran, hieren y son heridos. Son ellos y son los otros: "Ríen de la historia y está bien: reír no nos salvará pero es necesario transitar con risa cualquier páramo".

La operación es sutil pero de riesgo. A diferencia de la de

Incardona o de la de Neuman, la literatura de López no paga con promesas ni con apelaciones sensibles. Al contrario: pone en evidencia cierta incomodidad del lugar de enunciación y exhibe la dificultad de un pensamiento que fluctúa entre la justificación y la crítica de su propio esquema ideológico. Grava en consecuencia un desplazamiento o una vacilación que deja al descubierto los límites de la ideología oficializada. Eso no implica necesariamente una abdicación en las convicciones. Al contrario: si López decide desarrollar esa experiencia transgresiva al interior del propio imaginario progresista es porque se compromete críticamente en su continuidad y en su renovación. El ejercicio crítico de la parodia supone, como enseña Tinianov, no descartar las configuraciones ideológicas sino llevarlas al extremo de su propia transformación. La razón es simple y vale la pena recordarla: si hay todavía una potencia crítica de la literatura, es precisamente aquella que hace de su extraño balbuceo un jeroglífico, una forma de transgresión de los límites, las identificaciones políticas y los sentidos cristalizados en el teatro de la Cultura.

Lo Presti, Havilio y el yo que es otro y ajeno

El crítico que no se pierde en concesiones de indulgencia ni se estremece ante la buena conciencia de lo bello y lo sensible —más tarde o más temprano— acaba por descubrir que el nervio donde anudan el deseo de libertad del escritor y la responsabilidad política del lector es siempre la inteligencia. El espacio de la crítica no es isomorfo al espacio de la literatura. La crítica no puede culpar por su propia tontería a la tontería pertrecha de la literatura que aborda. Esa consolación pueril vale sólo para los que viven en la ilusión de que el sentido emana o bien del texto o bien de la autoridad de un lector árbitro; es decir, para aquellos que subliman el conflicto real del que emerge esa ilusión sintética que llamamos sentido. El crítico tampoco puede victimizarse ni por la irrelevancia de sus objetos ni por la pobreza de sus determinaciones discursivas. Es por ello que, conminado a extraer de este territorio de pasividad, incertidumbre y conformismo su propia dignidad indignada, puede descubrirse una vocación diversa o equívoca respecto de su propio imaginario de producción.

Es lo se puede percibir en los textos reunidos en el primer libro de Flavio Lo Presti. La hipótesis se afirma en la explicación. *Recuerdos de Córdoba* (China editora, 2013) traiciona —o más precisamente refuta— la adscripción desesperada de su contratapa. Su texto carece de enunciados, proposiciones y argumentación para afiliarse al "ensayo"; no responde a los protocolos genéricos de la "crónica"; falla al estereotipo de la "columna de opinión"; y no contiene un solo rasgo que permita pensarlo como "diario de lecturas". Y si se lo quisiera juzgar por su disposición a la actualización de "las viejas pasiones de la crítica" partiendo del género "anécdota literaria", su fracaso sería tan estrepitoso que casi ni

merecería siquiera el esfuerzo de recensión.

Como la contratapa es un lugar de negociación publicitaria pero también una instancia de colocación del texto y el semblante del autor, la del libro de Lo Presti es dos veces desdichada al presentarlo como algo que no es y al no presentarlo como lo que efectivamente es: el escritor de una novela de iniciación paródica, segmentada en escenas de patetismo ambiguo y afectación irónica. Que en la prolongación de ese error de paralaje hayan caído varios de sus animosos reseñistas habla menos del libro que del estado letárgico y pauperizado de un campo cultural donde leer no significa enfrentar al texto, sino plegarse a un parafraseo rápido, gentil y digerido de sus propios paratextos publicitarios.

De prosa diáfana y frugal, el relato de Lo Presti simula inicialmente ser otro paródico capítulo de la pringosa épica de la desilusión y la chicana agridulce a la que aplica el costumbrismo etnográfico actual. Y en ese sentido, es sin duda rabiosamente contemporáneo, tanto por su voluntarismo irónico como por la contorsión neurótica de su sintaxis vertiginosa y desprolija. Pero, sobre todo, porque aun cuando en un principio parece centrarse en las tristes peripecias de los histriones del campo literario vernáculo —asestando allí sus comentarios mordaces y sus chicanas injuriosas—, pronto se percibe que eso es tan sólo el decorado que da marco manierista a otra ficción centrada en la primera persona.

Pero la biografía a que da lugar el texto de Lo Presti no es en efecto la que surgiría de establecer una relación —a la vez recreativa y rival— con el texto del otro, sino más bien la que se crea en la distinción respecto del otro y de la manera en que éste funda su consistencia imaginaria. La puja no es entre textos: no hay un texto que habla (el literario) y otro que responde (el crítico). La puja es entre personajes y formas de autofiguración del propio personaje del crítico y del escritor. Como en la predicción de Jacques Attali, el relato crítico es reemplazado por el relato del crítico y de su obsesión por habilitarse como escritor. Pero el crítico no describe aquí el modo de ser de esos otros como si fueran figuras de una existencia ajena o inmune a su esquema perceptivo. Es desde

la imagen que el propio crítico se hace de sí mismo desde donde surge su percepción de los otros. Sobre esa condición se valoran unas y se desprecian otras, en un ademán que no sublima ácidos momentos de autoironía y regodeo con las propias miserias. Si hay un movimiento crítico que subyace a este libro con relación a esas figuraciones y autofiguraciones es el de la ironía por la cual el escritor llega a revelar y a ser revelado en la consistencia de su imagen. Pero la propia imagen no es algo que pueda darse por sentado; es algo que hay que construir. Y lo que se cifra en las anécdotas del libro de Lo Presti es el juego de las creencias, las vacilaciones y las neurosis que se activan en el proceso de elaboración y asimilación de la propia imagen.

El relato de *Recuerdos de Córdoba* se articula por ello en una trama modulada y retrospectiva. En ella, como se puede presentir en cada uno de los capítulos, el distanciamiento de lo narrado confirma el modelo de aprendizaje. El que narra ha sido ya transformado y lo narrado es el motivo de la transformación. Que el primer capítulo del libro se abra con un "Cuando era muy joven" y que el último lo haga con la frase "De ahí en adelante mi vida se estabilizó" es, en este sentido, un signo notable de esa transformación, pero también da cuenta de la conquista de una consistencia provisoria: la del lugar de enunciación.

La ficción de Lo Presti se elabora pues, no ya sobre ese "campo" (que constituye la oportuna circunstancia del anecdotario que da atractivo a la fábula injuriosa), sino sobre el acomplejado "yo" que en las últimas líneas del libro se reconoce nítidamente como "el más cercano de los fantasmas". Es lo que lo pone en cierta relación con la mercería hiperrealista de las "escrituras del yo" y con ciertas zonas de la laboriosamente publicitada Alt Lit. Una vez más, lo que está en juego en esos grotescos de clase media es el placer inconfesable de lo banal y aun de lo frívolo, es decir, de lo estrictamente censurado por la pacata solemnidad de las literaturas neomodernistas.

El deseo crece en la proscripción. Hay algo en el abordaje de la frivolidad que proponen esos textos despreciados que resulta sin duda fascinante. No es, claro, su insolente —y muchas veces sobreactuada— disposición a hablar con

desparpajo a la vez sobre asuntos complejos y banales, salvando con clichés o digresiones bobas cualquier nudo problemático. Lo fascinante es el vértigo con que en esos textos se dan las transiciones, el mareo en que se funden los cambios de tema y de humor sin abandonar una perspectiva que oscila entre la ingenuidad y la perversión. Se trata de ficciones que se despliegan en una constante pero tibia huida hacia adelante, ficciones que en apariencia fluctúan entre la naturalidad y la simulación. La ficción de la frivolidad (que no tiene por qué ser obligatoriamente frívola) es seductora y posmodernamente líquida. Sigue un cauce de pensamiento leve —aunque no necesariamente débil. Serpentea ante los obstáculos sólidos y cambia de curso de manera dúctil ante los accidentes de superficie. No elige los rumbos; se deja llevar más bien por un impulso de apariencia neutra que la excede. Se abandona a los estímulos de esa "fuerza poética natural" que la lleva a evadir o sublimar las contradicciones que lo constituyen.

En ese paso de baile aprensivo y etéreo —sobre el cual se mece la obra de César Aira— se despliega también *Scalabritney* (Entropía, 2014). La consistencia del semblante poético de la nouvelle de Martín Zícari no se apoya en la desidia de su adjetivación sino en el flujo metonímico de la sintaxis por la cual la narración avanza sobre una trama intrascendente, arrancando nuevas frases a frases vaciadas en su monotonía y su banalidad. Partiendo de un puñado de escenas tan sólo superficialmente hostiles, el relato se extiende sobre digresiones de evasión que rozan lo delirante. Un sueño, una alucinación, una película de terror, un recuerdo: todo es distorsionado y transformado por la imaginación. La distinción no es siempre tangible. No porque todo se plantee bajo un mismo punto de vista, sino porque entre la percepción de lo "real" y lo imaginario no median diferencias de orden ficcional. De ahí que, más que lo relatado, lo que se va convirtiendo en el centro de la ficción es la imaginación sobreactuada de un narrador cuya consistencia se hamaca entre la ingenuidad espontánea y la ridiculez, entre la tontera y la tontería. Más que lo que se dice, importa quién o desde qué lugar se habla. En la recreación de esa voz y ese imaginario particular, el flujo

discursivo adquiere en efecto un carácter estrictamente performativo.

Los relatos como el de Zícari se inscriben en una posición equidistante de la parodia y del grotesco. Lo que insinúa el ademán paródico es el índice de un subtitulado donde el narrador parece desdoblarse. Lo que habilita la conjetura del grotesco es la vitalidad de una ficción que pone en escena un narcisismo impúdico, tan exhibicionista en su frivolidad y su medianía que por momentos casi da la vuelta y flirtea con lo transgresivo —ya fuere en el pavoneo de la incorrección política o en la impostura con que recicla sus lugares comunes. Todo parece transparente: el personaje es un hedonista que se ve una y otra vez frustrado por su propia incapacidad para asumir la paradoja de las consecuencias. Ama las fiestas privadas, los erotizantes paseos en bicicleta por Palermo Queer, las escapadas con amigos al Tigre, y desprecia abiertamente a "la chusma" y a ese aburrido o amenazante "mundo hostil" del cual huye en sus dulces visiones. Pero, en cualquier caso, se revela siempre demasiado satisfecho de su propio imaginario (y de su propia frivolidad) como para rozar siquiera la experiencia transformadora de lo íntimo. *Scalabritney* es "un espacio multisensorial, multidimensional, multimediático, múltiple" donde la infelicidad se conjura; un lugar secreto, lujoso e ilusorio —a la vez oscuro y placentero— donde la fiesta se prolonga "infinita" y donde todo el mundo trata de olvidar la bolsa de ropa sucia de su jefe.

Pero a diferencia de lo que ocurre en el texto de Zícari, donde se trata frívolamente al frívolo, en *Recuerdos de Córdoba* se alimenta gradualmente un distanciamiento entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. El personaje no se resigna a hacer coincidir la consistencia del deseo con el deseo de consistencia. Se transforma a medida que despliega el relato de experiencia y el propio régimen narrativo pasa de la ficción de sinceridad a la orilla de la infamia. Lo Presti parece intuir que la simulación de sinceridad es justamente el rasgo de profunda insinceridad sobre el que necesariamente se afirma todo proyecto literario. No sólo porque el acto mismo de escribir es siempre constitutiva y fundamentalmente insincero; sino porque,

como alguna vez escribió Oscar Masotta, lo que realmente importa es la posición que en la obra el escritor toma respecto de esa sinceridad que le está originariamente vedada. Yo es siempre otro y ajeno; la negación y la puesta en duda del artificio no son menos artificiales que su ejecución rigurosa. La imagen del "observador participante" se desvanece a medida que se afirma el relato de una iniciación que hace cuerpo el propio desorden de la ficción. En la línea del de los diarios de Ricardo Piglia, el narrador de Lo Presti crece y se afirma sobre un deseo de experimentación y extensión de las potencias de la ficción. Trabaja sobre el chisme vergonzante, la anécdota sucia y las miserias cotidianas que rodean la manzana lustrosa de la literatura. Hace de lo despreciado por la literatura pasada el fundamento de la literatura que viene. Así convierte ese desprecio original en la *condición necesaria* para la reconfiguración de los valores sobre lo que después de un largo tiempo comienza a ser apreciable en términos literarios.

Una serie de textos virulentos e injustamente omitidos del territorio de la literatura —entre los que destellan, sin lugar a dudas, *La operación Masotta* de Carlos Correas y el *Borges* de Adolfo Bioy Casares— dan crédito a una sucesión infame de la desidentificación. El libro de Lo Presti retoma esa zona incómoda pero poderosa de la tradición afirmando, al mismo tiempo, su condición literaria. En diálogo con otros textos contemporáneos, este insolente *bildungsroman* —que reniega de una contratapa misteriosamente obstinada en vender gato por liebre— reabre una serie de preguntas inquietantes que reenvían al melancólico siglo 17, cuando el agudo conceptista Baltazar Gracián sostenía que "no hay mayor artificio que disfrazar el artificio" y cuando, en una oscura capilla de Breslavia, el sacerdote y poeta metafísico Johann Scheffler escribía: "El ojo por el que me ves es el ojo por el que te miro". Pero, a diferencia de la de aquél, la literatura de este nuevo siglo no es ni compasiva ni melancólica; es, al contrario, un grotesco del desencanto y de la advocación infame: se escribe —sin pasión y sin calma— contra toda inocencia y contra todo voluntarismo, pero sobre todo contra toda cáscara de identificación mistificada.

Ese mismo movimiento hacia la infamia puede leerse en la

configuración formal de un proyecto narrativo como el de Iosi Havilio. “Esta historia empieza cuando yo era otro”. Esa frase tajante que, no casualmente, abre la nouvelle *Pequeña flor*, es el último eslabón en esa deriva errática de textos que constituye el proyecto literario arisco, desprolijo, polifacético y trashumante de Havilio. Cada novela con su firma es un nuevo comienzo, no sólo porque en cada una el autor parece asumir una nueva relación con la escritura y la imaginación del signo (literario), sino porque en cada una la propia imagen del narrador termina produciendo en el lector la impresión de una literatura posible pero a la vez siempre en estado de promesa.

A diferencia de los autores como Selva Almada o Hernán Ronsino, que buscan afirmar libro a libro una consistencia imaginaria y estilística, Havilio produce sus textos desde una insolente ética de la desidentificación, que tiene más que ver con el vértigo del juego que con la solemnidad del trabajo que vendría a cimentar, en el contexto del imaginario burgués, el valor suntuario de la Obra. *Pequeña flor* (Mondadori, 2015) responde con desfachatez esa suerte de protocolo de seriedad establecido para la consagración. Pese a que comparte con ellos cierto coqueteo metaliterario, se distingue deliberadamente de textos como el de *Opendoor* (Entropía, 2006), *Estocolmo* (Mondadori, 2010) o *Paraísos* (Mondadori, 2012), y se planta en las antípodas del de *La Serenidad*, la nouvelle que la precede. La unificación del punto de vista en un narrador en primera persona, la trama zigzagueante pero precisa, el universo imaginario definido por un espacio familiar y el argumento que lo tensa (con un conflicto dramático desatado a partir de una transformación económica de las funciones productivas y las relaciones intersubjetivas en el orden familiar), hacen de *Pequeña flor* una novela cuyo efecto materialista se sitúa en las antípodas de la afectación abstracta de *La Serenidad*.

La prosa ágil, consistente, alineada y pulida se articula sobre una trama extraña, atractiva, vertiginosa y cambiante. Esos rasgos, sumados a la concisión de la *nouvelle*, ayudan por lo demás a transitar algunos de los pastosos pasajes donde se consignan impostadas referencias a los precedentes literarios de su tema en el corazón de la literatura rusa. Las citas a

largos párrafos de *Resurrección* de Lev Nikoláievich Tolstoi, el amago de una confrontación entre las poéticas de Mayakovski y Yesenin y las opiniones sobre la narrativa de Aleksandr Solzhenitsyn se pierden rápida y felizmente bajo el celo riguroso de una ficción sutil en sus elipsis, cuyo confeso desafío consiste en "reflejar un fenómeno real, fantástico real": el que liga la pulsión de muerte al milagro de la resurrección. Sin embargo, el desarrollo lineal y circular del relato es un índice de la resistencia y de las barricadas imaginarias que impiden al narrador romper el lazo de las identificaciones y acoger las transformaciones concretas que constituyen la verdad de la fábula.

Del ajedrez a la cama, del histeriqueo del jazz al sexo violento del tango, la novela se abre camino con una intensidad creciente hacia un final que conjura avergonzado su contenido de verdad. Como en ciertas novelas de Sergio Bizzio, el narrador-personaje acoge su propia transformación vital sin cinismo y sin resignación, pero se la cuenta en la mediación de un sueño alegórico, en un grito que no es todo el grito y que se borra presuroso bajo la fantasía que corrige al desvarío pesadillesco de lo inconfeso. Se percibe en casi todos sus relatos: tras la fábula, su imaginación dispone de las víctimas como de muñecos sumisos al orden del sacrificio, pero en el paño de la ficción el deseo se carga lenta y gradualmente de una ilusión compensatoria que hipoteca la pequeña flor de la transgresión al fulgor deshojado de una fantasía homosexual que se repite una y otra vez a la manera de un síntoma. Como la protagonista de *Opendoor* o René, el "maricón de mierda" de *Estocolmo*, el personaje que lleva adelante el relato sobrevive en la realidad a condición de negar o conjurar la fuerza misma que lo desestabiliza.

De la alegoría a la sublimación, de la tiranía concreta de los conceptos al simulacro etéreo de lo único, entre Escila y Caribdis, la narrativa de Havilio se presenta como un surtido variado que le permite estar siempre visible y siempre apto para el consumo en la góndola de novedades literarias. Avanza suspendiendo el paso, recomenzando una y otra vez, como si realmente ansiara retornar no a una primera escena de escritura sino a una primera escena de presentación en sociedad. Como el público es el mismo, Havilio se renueva.

Por ese juego de máscaras que se le reconoce como “muy propio” se le ha prodigado elogios e ironías plegables. Lo cierto es que, como bien dice Attali, lo que en toda propiedad se oculta es siempre el miedo a la muerte.

Rodríguez, Godoy y el fuego plebeyo

Tiene razón Alejandro Rubio: la poética de Martín Rodrí-guez ha llegado a ser la contracara exacta de la de Washington Cucurto. Aunque comparten el tema, la distancia entre ambos es sin duda insalvable, no sólo por el carácter reflexivo con que Rodríguez aborda la cuestión de lo popular, frente a la festividad plebeya en que (con visos caricaturescos) se regodea el poeta quilmeño. También por la perspectiva de abordaje que cada uno elige dentro de su propia poética y que, en cierto modo, tamiza su comprensión y su solidaridad histórica.

La obra de Cucurto se centra en efecto en la descripción de los cuerpos enfiestados (es decir, en el paréntesis de la excepción histórica), mientras que Rodríguez los piensa en el tironeo tenso de las relaciones sociales. De esa distinción en la disposición ética se deriva sin duda la diferencia de sustancia entre ambas. Porque si bien comparten momentos de realismo crudo, de efusiones líricas y gestos de irreverencia poética, la literatura de Rodríguez no puede evitar enlazar su indagación con escenas que declinan en ese tiempo histórico que, como bien afirma Rubio, como en una pesadilla gramsciana, necesariamente "oscila entre lo mesiánico y lo deceptivo": la crisis. Por esa razón, como en la obra del cordobés Carlos Godoy, la condena y la redención se inscriben como fantasmas de la resolución imaginaria para los conflictos sociales.

Pero en *Ministerio de Desarrollo Social* (Determinado Rumor, 2012) el cuerpo vivo e irredento de lo popular se impone y cautiva al punto de la obsesión a esas miradas que insistentemente buscan subsumirlo como a una fuerza de trabajo, como referencia demográfica, como cifra electoral o como objeto de políticas sociales, económicas, culturales,

sanitarias y de seguridad elaboradas *por otros* y *para él*, para asignarle un lugar, para estabilizarlo dentro de la estructura en que se lo explota. Es casi una comedia negra: la mirada sociológica, la de la psicología o la asistencia social, la de los cronistas del porcentaje, la de los censistas y productores de estadísticas se deshacen inútilmente en su vocación de hacer de esas fuerzas inestables una materia objetivable —*id est*, mensurable y capitalizable. El poema muestra una y otra vez al Estado, en la verticalidad de sus flujos, en la constitución imaginaria de sus funcionarios, fracasando olímpicamente en ese desesperado intento. Las voces de la pareja de enamorados trabajadores sociales (educados en la escolástica justicialista y entrenados en la burocracia gimnasta del Estado de Bienestar) se hunden en esa faena cuyos axiomas técnicos expone, si no en su inutilidad, al menos en su insuficiencia. No hace falta leer entre líneas: el poema *es* la historia de amor. Eso quiere decir: no la cuenta; la instituye.

Y en cierto modo también la proyecta: de un lado, "el país, la arquitectura, los vencedores", la civilización (con su racionalidad, sus técnicas, sus protocolos y sus instituciones); del otro, una fuerza ciega en resistencia. La distancia entre la voluntad y la realidad es insalvable y los apuntes del trabajador social lo acreditan: "¿Los trabajadores sociales son los psicólogos para pobres? / Los pobres no tienen inconsciente" o "¿La educación popular es la educación formal para pobres? / Los pobres no tienen representaciones" o, más aún, "¿La economía popular es la multiplicación de los pobres? / Los pobres no sueñan. / Los pobres no desean". Y si "el Ministerio de Desarrollo Social se realiza auto-suprimiéndose", es justamente porque, expuesta la ineptitud técnica de la estructura, la respuesta última de sus funcionarios no puede ser más que la sinceridad y la franqueza del abrazo —compasivo, pero a la vez insensato— a ese fuego incandescente cuya lógica lo desconcierta y cuya pasión claramente lo desborda. Es Nietzsche abrazando al caballo. Una muestra de daño colateral de un dispositivo orientado a lidiar con los fantasmas de la exclusión más que con la exclusión misma. El ademán es doble y graba a fuego su perversidad: la buenificación del pobre es lo que habilita y legitima su redención; la confiscación de la impotencia es la

que exonera de culpas.

Estos nuevos "técnicos de la felicidad" alfabetizan así —más que en una ideología— en una moral que se impone como régimen de enunciación. En ese hipostasiado "nuevo orden", las cosas son lo que representan ("Cada cosa se representa a sí misma") y los géneros se unifican en la retórica: el plan y el evangelio se funden y se confunden en la fantasía estatal. "Las dos fuerzas al mismo tiempo": el Estado que salva y aniquila. Un animal monstruoso pero bienintencionado, un enjambre, un cardumen atomizado, donde "cada funcionario es su propia máquina" y donde la victoria se sueña como "superación", aun a pesar de los "daños" colaterales (el sacrificio, la amputación), de lo que a la postre despunta como efecto del *terror*: "Cuando se destruye un mundo sin construir nada sólido al lado".

Lisiados y laboriosos, los trabajadores sociales son en efecto el motor de esa máquina de gobernanza que hubiera sido marxista, o cooperativista, o jesuita, si la historia no la hubiese atrapado en "la cópula silenciosa y nocturna del Estado con el individuo". La amenaza es siempre la misma: que la cosa se desmadre, que bajen en hordas desbocadas, que lleguen cantando a la cocina y que "rompan todo". Porque la verdad es una y, en el libro de Rodríguez, se estructura como negación: "no hay ninguna institución / que en su inercia / lleve a la Clase al paraíso". La mayúscula en la palabra "Clase" es tan significativa como la indeterminación de referencia: el Ministerio no resuelve, gestiona; el Centro Integrador Comunitario no integra, administra el proceso de desintegración. "Muera, muera, muera": el Ministerio "triunfa cuando se extingue", cuando se vuelve imaginario, es decir, cuando el propio trabajador social no mora más que "en la tierra de su mente".

El lado b de esa escena de desencuentro se despliega sin duda en los poemas de Carlos Godoy, donde la materia y el lenguaje de lo popular se descompone en imágenes de su proteico imaginario. Como del propio Estado, del peronismo se espera siempre todo y *Escolástica Peronista Ilustrada* (Funesiana, 2007) no es más que un primer avatar de esa demanda siempre insatisfecha que Godoy sigue examinando en *La temporada de vizcachas* (Stanton, 2009), en *Paritarias*

(Stanton, 2011) y en *El indio salario* (17grises, 2018). Ahí tampoco hay patria, ni hay anestesia; hay también "una idea incandescente / que toma fuerza / sólo para diluirse lentamente / como la niebla en el viento". O, mejor dicho: "una fuerza que se empeña en ser fuerza", "todo un sistema sumergido y fijo, / que se empeña en costear el tiempo / y la podredumbre de cartílagos y músculos". El poema subraya: "todo está en la mente", "la fuerza está en la mente", "la fe está en la mente"; pero luego el poeta agrega: "la historia tiene su propio y autónomo pensamiento". Por eso, "el sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma cuando combate". O, mejor dicho: *cuando no piensa*.

Sobre este punto neurálgico de lo teológico-político se concentra laboriosamente la narrativa de Godoy. En sus ficciones, la realidad concebida desde la óptica de la pequeño-burguesía se descascara, se oxida, fermenta, se pudre hasta hacer emerger una historia que decanta con indiferencia en la perversión o en la banalidad. Tanto *Sugar blueberry, sugar blueberry* (Mancha de Aceite, 2011) como los relatos de *Can Solar* (17grises, 2012) y *La colección* (Los Proyectos, 2013) apuntan a un mismo objetivo: desarmar el régimen de percepción de clase en que se cifran los mitos de la comunicación, de la solidaridad y de la universalidad del saber compartido sobre lo real y sobre las fuerzas que lo gobiernan. Es, en efecto, casi un tratado sobre el absurdo de la felicidad y la esperanza que se cifra en esa mitología puerilmente aferrada a la costura falsa de la simbolización. Y la poética en que ese programa desmitificador se concreta es sin duda tan eficaz como despiadado: un realismo envenenado que, contra todo programa de sutura, exhibe aquello que resiste salvaje a la paranoia de la simbolización.

En principio, hay siempre algo inquietante e indócil en los relatos de Godoy. Ese "algo" no se reduce a lo esquivo de sus fábulas ni al tajo preciso de su prosa fría, quirúrgica, limpia de toda impostación literaria, de toda dramatización espuria y de todo costumbrismo etnográfico. Lo perturbadoramente hipnótico viene más bien de la sutil oscilación de una ficción que viborea ambigua entre lo inocente y lo perverso, entre lo dicho y lo insinuado, entre lo familiar y lo extraño. La estrategia se aplica con lucidez infame a en un programa de

realismo de sesgo distópico. El pretexto de las fábulas muestra un umbral de vacilación o de incertidumbre donde formas y sujetos aleatorios se insinúan casi siempre la desolación y el desastre: un hombre descubre la oscura lógica que rige su universo afectivo luego de un accidente cerebro-vascular, una madre de familia lleva a su casa a un indio hostil que mira películas de acción, unos jóvenes carpinteros acosan por las noches a una solitaria mujer gorda, una estudiante de medicina reconstruye un esqueleto en la cama de sus padres, unas luces extrañas sobrevuelan el cielo de un recóndito pueblo de provincia, un mogólico que colecciona chatarra es asesinado en el confuso episodio de un robo, un joven estudiante de provincia intercambia correos con sus padres mientras estudia el comportamiento de las cotorras australianas.

El valor reactivo de esos relatos no deriva sólo de lo insólito de las historias narradas sino del fondo oscuro y ambiguo del que eventualmente ellas emergen en su banalidad o en su sordidez. En el orden de la ficción se activa sin duda una potencia deconstructiva. El tono monocromático y la economía sintáctica dejan ver su vocación por instalar la sospecha de un doble fondo de lo representado (si no de lo representable), una voluntad de exponer los momentos en que se cuartea el orden de lo naturalizado. La letra no está en lugar de nada; por eso mismo, se instituye como una presencia inquietante. Los textos de Godoy narran la historia infectándola siempre de silencios que, más tarde o más temprano, se vuelven contra el efecto de realidad de lo contado, anunciándose como grietas por donde, contra toda conjuración lingüística, asoma siempre un resto excluido de la narración. Lo importante es que esas fisuras se abren no en los cuerpos sino en sus relaciones: a veces en la iluminación de detalles, de rasgos o taras en los comportamientos, a veces en la celosa descripción de escenas incrustadas, a veces en la fricción que produce la emergencia de una voz que brota en un borde del relato, trastornando su apariencia neutra y distanciada. Tras esa opacidad anida el desastre, la fuerza que amenaza con desestabilizar la realidad mallada de lenguaje burgués: aquello que se desmarca de la representación.

La disposición ética del narrador de Godoy es casi tan

infame como perversa. Apela a la claridad y la concisión para mostrar la impotencia del realismo que se aplica a "racionalizar la realidad". Las usa para introducir la ambigüedad y la incertidumbre ahí donde se presume la concurrencia del sentido. La razón no es poética sino política: lo que se busca es plantear que la experiencia sensible se abre a nuevas formas ahí donde el cierre ideológico ansía un fin de fiesta. Así rompe con el señuelo de un voluntarismo confiado a un lenguaje funcional que, en la llanura de la mitología burguesa, opera fundiendo y confundiendo dos niveles diversos que sostienen entre sí relaciones de mutua implicancia: el de lo imaginario y el de lo simbólico.

En el orden imaginario, la narrativa de Godoy opera abriendo y desdoblando las relaciones en una gradiente de perversión y sublimación. Textos como "Erasto", "Examen de anatomía" o "La colección" instituyen y modelan mundos volubles, permeables, pero nunca transparentes, mundos que insinúan tantas capas de sentido como las que anticipa la alegoría de las cotorras australianas de *Sugar blueberry, sugar blueberry*. La infamia que se grava allí es la que exhibe la insolencia de plantar una fabulación organizada en el régimen de la coartada: lo narrado y lo insinuado están ligados por una relación de existencia e identidad en negativo. El relato crece alimentando una sospecha que gradualmente se vuelve intolerable y que en efecto se come la atención del lector. En el régimen de la ficción, la advertencia coincide irónicamente con la confesión de parte: el sentido no está en lo que leemos, pero tampoco es seguro que esté en lo que creemos leer a través de lo que en efecto ya ha sido leído por los otros. Como el sentido y la ficción no están nunca en el mismo plano, lo que los liga en la lectura son los fantasmas conjurados en el lector. Y si el sentido que prevalece es casi siempre el más retorcido o el más tortuoso es porque allí se impone la demanda imaginaria de la lectura: lo realmente extraño viene de una zona íntima y desconocida; lo perverso no es un contenido del texto sino algo que la propia lectura va inoculando en él.

(La ficción de Godoy se aparta con deliberación tanto de los recursos de dramatización sensiblera del progresismo como del lenguaje tilingo de la corrección política. Pone al

lector ante la imagen de sus sublimaciones. Se carga de una aspereza oscura que incomoda la aceptación relajada del lector burgués. Sus propios textos son en efecto una opaca colección de piezas rotas, de elementos en falla, averiados o en disfunción respecto del sistema de las identificaciones. La medida de su opacidad es por ello estrictamente proporcional a la resistencia que las ficciones ponen a una integración compasiva y excepcional. Esa resistencia, que se afirma casi como una obstinación inhumana, acontece altiva y arbitraria. La causa es prácticamente irremontable: así como "las cotorras australianas deciden su forma de participación en la realidad", lo real dispone de restos y espectros para dislocar el sentido convencional de la fabulación realista. En el espacio inestable de esa ficción todo sucede entre las cenizas tibias y el pálido fulgor: las fuerzas de lo imposible se anuncian tarde o temprano en la contingencia de un temblor súbito que las fuerzas de la normalidad buscan apagar rápidamente.)

En el plano simbólico, el mito burgués de la transparencia y la universalidad son empujados a colisionar con sus propios límites, porque son obligados a carearse con una ficción realista que desprecia las "virtudes" de la descripción emotiva en que oficialmente se declina la Psicología del Amo: esa forma de la arrogancia de clase que se funda en el derecho a reconocerse como sujeto al hacer de su lenguaje el Lenguaje, y de convertirlo en un útil para, con él, hacer del otro el objeto de una pedagogía que siniestramente, en un mismo ademán, lo describe y lo condena. En el realismo practicado por Godoy, en cambio, el lenguaje es una forma en desplazamiento, desajustada, fuera de escala, tensada por fuerzas que no puede contener pero tampoco ocultar. Las frases dicen lo que dicen, lo que cuentan; pero a la vez ponen en escena la reverberación de la lucha que las engendra en la experiencia opaca de la lectura. Delatan de ese modo, por contraste, la artificial naturalidad del lenguaje mediante el cual el realismo pequeño-burgués rubrica de claridad y universalidad un consenso que lo habilita como verdadero y desde el cual se auto-asigna "la ecuanimidad del juicio y la racionalidad de su justificación". Pero también empujan al realismo político a una zona de clivaje, redefiniendo el propio

proceso de significación, incorporando en él las fuerzas sublimadas en la representación, esas fuerzas extrañas que la mirada burguesa con frecuencia suele recelar en la figura incendiaria del desastre.

Libertella: la inocencia artificial

"Un padre/ es un mal necesario,/ una ficción legal", dice un poema de Carlos Godoy. Por eso, si hay un lugar del lenguaje donde la alienación impuesta por esa figura rechina de manera insoportable, ese lugar es el nombre. Más aún cuando lo que hay que soportar es un nombre propio esquilmado de toda ambigüedad o suscrito a una propiedad de distinción y característica exclusiva en nombre de otro fantasma. Blindado en su densa consistencia, el nombre propio se vuelve así una plancha de metal, un peso abrumador que hunde al heredero en un pozo de reserva e inmovilidad. Es un traje cosido a la medida de ese otro que lo preexiste. Materializa una diferencia cuya solución se proyecta siempre en un duelo. Como el orden simbólico es constituyente, la lucha por la propiedad del nombre es la clave de la determinación que arroba en ese pliegue significante. El nombre propio es el fuego sagrado que no puede liberarse sino en la artimaña del robo y la profanación. La lucha por el nombre pone así en juego la lógica inflexible de un régimen de propiedad que sólo puede deshacerse en el trance de un sacrificio que tiene que ser capaz de alterar su valor.

Sobre ese rito sacrificial crece *Mi libro enterrado* (Mansalva, 2013), la opera prima de Mauro Libertella. El semblante inocente de su narrador no debe confundir: el que escribe sabe lo que lo margina de la novela pequeño-burguesa de las identificaciones. En el nombre se cifran propiedades y atribuciones reconocidas en la escritura del otro (su padre, Héctor Libertella), pero también una fuerza celadora lo que lo excluye en la consistencia imperecedera de lo preexistente. El enamoramiento original que produce el nombre cierra el horizonte en la fascinación. En el nombre, el otro es una presencia a la vez absoluta y real. El valor cambio que

cristaliza como significación (connotada) pone en escena no sólo una serie de cualidades asignadas a un cuerpo textual, sino a una cualidad de la posesión misma: el otro es lo que es: el centro ausente de esa tribu para la cual los demás son ya invisibles. La fantasía de los otros enuncia siempre un retorno de la propiedad en el nombre y en la imagen. Es la emboscada de un rodeo simbólico y asfixiante: "Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella; cuando escribo, lo hago para que él me lea. Esa tarde, mientras camino y pienso en él, paso frente al Varela-Varelita. Por lo general, a esa hora el bar está cerrado, pero ahora hay luces y gente. En la entrada me encuentro con la figura de Héctor resucitado, más joven aún de lo que lo era cuando lo conocí. Es su hijo, Mauro. Le tiendo el libro del padre y le pido: 'Dedicameló'." —escribe Guebel (*Mis escritores muertos*, Mansalva, 2009). El nombre heredado asigna una propiedad falsa, que no representa más que al propio lujo de la posesión derivado de un sistema de valoración cerrado. Es un falso *potlach*: cifra una delegación que está en lugar de algo indelegable y reproduce un orden de relaciones preexistente. Todo tiene su costo: romper el blindaje de *objeto endemoniado* que toma el nombre propio exige renunciar al peso de sus propiedades y al crédito de sus atribuciones.

En el "libro enterrado" ("¿Sabés que etimológicamente Libertella quiere decir 'Libro para la Tierra'? Ese es el libro que riego todos los días.", decía el padre), el hijo retoma esa delirada etimología para que el pronombre posesivo ("Mi") cree para él un lugar. Y es lógico: en el sacrificio confluyen rituales ambiguos en que se lidia con ese fantasma a quien la propia escritura desea —a la vez— seducir y aniquilar. El distanciamiento entre uno y otro se da menos en el plano de la fábula que en el de la ficción. El relato crece sin progresar. Se organiza linealmente hacia la muerte del padre; pero se teje como un mosaico de escenas donde se muestra una relación atípica en la que padre e hijo intercambian funciones, experiencias, anhelos y frustraciones. La situación dramática impone el sentido: no es el relato de un duelo, es el duelo mismo convertido en relato. Lo dramático prima por sobre lo narrativo —sobre todo por el tono de la prosa de efusión patética que, a diferencia de la de muchos de sus

contemporáneos, no se apoya sobre una extorsión moral sino para presentar una situación de desconcierto (no sólo ante la pérdida del padre sino también ante la pesadilla de su idealización). En el relato no hay descripciones que mancillen la figura del padre (a excepción de las que describen cierto egoísmo cifrado en el abandono y la autodestrucción), pero tampoco imágenes de su Ideal. No se recrean situaciones de violencia real ni simbólica en la relación. Tampoco de crisis familiar. El relato prioriza una serie de escenas que alegorizan la relación ya resuelta: dos iguales que se ven, se emocionan, dialogan y se despiden, pero casi de manera protocolar. Esta ficción sepiada toma el lugar de la voluntad de comprensión de los actos y las palabras del otro. Su realismo es proporcional a su honestidad: el relato de lo vivido se hace siempre a través de la niebla espesa de la incomprensión.

El orden de la ficción ha sido rigurosamente cuidado. La configuración estructural lo confirma. Cada capítulo toca un tema en común y el montaje final devuelve un descamado de imágenes que abren la significación retroactiva: la diferencia fundante. La escritura diáfana es parte vital de un libro complejo y denso, cuya maquinación de sentidos sedimenta en capas superpuestas, desde las que se corroe y transforma la convención literaria del subgénero "muerte del padre". El libro del hijo cita un único libro del padre (*La arquitectura del fantasma*, 2006), con el que comparte la idea de una fabulación afectiva de las relaciones intelectuales. Capítulos de la memoria de la tribu. Relatos móviles desde los cuales se transmite la historia de esa trama de sociabilidad humana y literaria. Arquitecturas de fantasmas. La razón es doble: si algo pone en escena el artículo indeterminado que abre el subtítulo ("Una autobiografía") y la contradicción material que cifra el título es el carácter inasible del fantasma —que vive sólo y siempre en el lugar que no está ahí y que es y no es el personaje mismo del que el texto simula hablar.

Como el nombre propio, el nombre del padre debe pasar a través de la ignominia para que el hijo por fin pueda abrir su consistencia. El abandono, la enfermedad, el deterioro y la decadencia de la vida no pueden ser disculpadas por la dimensión y la especificidad de la obra. La razón es simple: entre una y otra no hay ecuación compensatoria que no se

prostituya como recriminación moral. De un lado, hermetismo entra en tensión con lo abierto; del otro, la dramaticidad se hace poética. El hecho no puede ser interpretado como revancha. No responde al viejo drama freudiano de la religión del hijo reemplazando a la del padre en virtud de un sacrificio. En la duplicación que se abre con el relato de la muerte se elabora a la vez el duelo (por la pérdida) y la expiación (por el sacrificio). Pero lo que está en juego es algo más opaco: el "esqueleto dramático" del silencio atroz del que emergerá una voz que viene a decir "la herencia está acá: del otro lado". Si hay exorcismo es porque la imagen del padre se oculta y se impone en su Ideal. En el relato del hijo, la imagen del padre se imprime en efecto como eco de una palabra perdida y la propia voz del hijo todavía como una promesa. Como en la carta kafkiana, las figuras se cargan de inestabilidad: padre e hijo son, a la vez, jueces y juzgados, escritores y lectores. El narrador es un conductor (las más de las veces doliente, angustiado, desbordado) en esa procesión de imágenes desde la que *una* nueva función paterna emerge.

El drama y la incomprensión escurren el relato, sin secarlo por completo. Hay algo íntimo y real fluye tras el espejo de la fábula y bajo el velo de la ficción. Tiene la forma ambigua de una excitación fascinada que si no se entrega al goce ciego de la escritura es porque todavía está cenitalmente ligada al trabajo del duelo. El narrador no sólo flirtea con esa ambigüedad. Sabe que no puede configurar su ficción como un simple "estar ya escribiendo" sin antes rendir reconocimiento a esa fuerza que lo precede en el nombre propio. Entrenado en la lectura del género "muerte del padre", Mauro Libertella adivina, en la tipificación de las relaciones ficcionalizadas, la soga inútil de la solución imaginaria. Por eso liga su ficción de corte a la imagen de una herida abierta: la literatura —dice el otro— no es nunca un refugio, "te somete a un continuo de éxtasis y terror". Ahí se inscribe la táctica sintáctica de su operación: hacer correr la trama de la despedida por una escritura diáfana. Mientras la lógica del género pasa por la teatralización del duelo, el relato de Libertella se congela en la escena previa en que la pérdida: no se habla sobre la muerte (ocurrida) del padre, sino de su *estar muriendo*. No es un relato de lo perdido; es un

ralentizado homenaje a lo que se está yendo. Ese presente sostenido hace coincidir impotencia y lucidez sobre fórmulas poéticas de un franco lirismo melodramático.

Mi libro enterrado pone en escena la decadencia no narrada de un imperio mitificado. Guarda en ese sentido más relación con *El retrato de Dorian Gray* que con los típicos relatos sobre la figura del padre. Su estilo cristalino enfatiza su doble fondo. Tras él, la imagen del Padre es el eco de un rumor legendario, un fantasma que, en el relato enterrado, aparece contrapuesto al de la decrepitud progresiva. Su tema real es la lenta agonía de una vida ya cerrada, sellada en la pulsión del abandono, en el dejarse tapar por el polvo de ese libro se inmoló en la épica del hermetismo: un libro que no se ofrecía a los otros ni se dirigía a sí mismo, un "libro para la tierra". En *Mi libro enterrado* el hijo no entierra al padre sino con las contradicciones que lo humanizan. No puede reconocerse él mismo sino en la decepción de su semblante. El relato de la desintegración del padre tiene por objeto una nueva integración: la del nombre del hijo al espacio literario. Pero se produce en la soledad común en que las dos voces se reconocen al tomar consciencia de que se desoyen. El narrador lo vive como preso de una inocencia artificial: cuando escribe "A los 23 él tuvo su primera novela y yo tuve su muerte", no agrega que, al tener esa muerte, él también tendrá su primera novela. El estar muriendo del padre y el estar dando los primeros pasos en el oficio de escribir del hijo (en la despedida) sostienen la tensión dramática en un presente de incertidumbre. Eso lo hace un libro único y en cierta medida también hermético. En él, una voz cuenta lo que todavía no sabe. Se hace un lugar en la tierra: "el hueco en la tierra está abierto, y es perfecto, pero también terrible".

Nadie es del todo inocente ni del todo culpable por lo que escribe. Por más transparente que se presuma, la ficción encuentra siempre la manera de abrir y abrirse un espacio propio. Que *El invierno con mi generación* (Random House, 2015) y *Un reino demasiado breve* (Random House, 2017), las dos *nouvelles* posteriores de Mauro Libertella, no alcanzaran ni la densidad lírica ni la intensidad dramática de su *opera prima*, no es la causa de su fracaso. El problema es que plantean una relación distinta con su objeto. Carecen de

ambigüedad en el plano de la fábula y presentan una secuencia narrativa cristalizada, que tan sólo apela a algún que otro juego de montaje sin hacer una diferencia formal. Son relatos resueltos, compuestos en la claridad lineal y previsible de una voz y un punto de vista fijo en la primera persona que parece contarlos en el régimen de la anécdota — sin acreditar margen para la incertidumbre o la vacilación. Ya no hay "segunda historia"; sólo ritos, ceremonias y rutinas estereotipadas que se pliegan unas a otras jalonando una vida. Tampoco hay cabos sueltos. Todo aparece contado desde una distancia indulgente del día después. La ambigüedad ha desaparecido y la certidumbre gana la partida.

Pero, en *Un hombre entre paréntesis* (Universidad Diego Portales, 2019), el trabajo de componer un "retrato de Mario Levrero" permite a Mauro Libertella retomar el principio ético y constructivo de su primer libro. Escribe sobre alguien que le es a la vez familiar y extraño, cercano y absolutamente distante. En ese "inocente" perfil biográfico, la sutil configuración narrativa convierte a los que es un conjunto desordenado y disperso de datos, referencias, escenas y anécdotas curiosas en un cuerpo orgánico. La elaborada estructura del libro ofrece un elegante mosaico de escenas que devuelven la imagen de un hombre cargado de vacilaciones y contradicciones estéticas y existenciales. Su arquitectura es tan delicada como eficaz. Le permite ensamblar, económica y objetivamente, un cúmulo heterogéneo de datos, de observaciones, de opiniones, de rumores y de versiones (unas veces en disidencia y otras en abierta contradicción): los restos de una memoria plural, fragmentaria y diseminada en una diversidad de voces, signos y registros. El resultado es no un simple retrato sino un relato, que trabaja alrededor del retrato mismo pero que afirma su singularidad justamente en la medida en que consigue desarticular las zonas de cristalización e idealización del mito.

El relato de Libertella no deja fuera la infancia de austeridad (una niñez marcada por la afección de un soplo al corazón y por una madre que lo protege de las inclemencias de la vida real a la vez que le alimenta la pasión de la

literatura), las dificultades de adecuación a las instituciones escolares y a la estructura familiar, su infantil fragilidad emocional, su personalidad cambiante y caprichosa, sus pasiones pueriles, sus recelos y su llamativa tontería política, su incapacidad para afrontar la muerte de los padres, el tierno, recurrente y un poco patético entusiasmo amoroso (cuya inevitable decepción siempre desencadenaba en Levrero una huida simbólica o real), el rumiado trastorno obsesivo que afloraba en su tendencia a la acumulación compulsiva, sus fobias, sus chicanas y su ostensible incomprensión política. Pero tampoco se priva de describir, con cierta épica, 1) la grandeza secreta de un hombre decidido a afrontar la vida diaria "con lo mínimo"; 2) su determinación para rechazar la estabilidad ofrecida por el régimen laboral pequeñoburgués y dedicarse "por entero" a la literatura, 3) la generosidad para darse a la conversación y sacar a la luz de cada diálogo la verdad de la palabra de los otros (del mismo modo en que era capaz de hallar literatura en la letra impresa de los "libros baratos" de su "raquítica biblioteca"), 4) el valor para, a una edad ya avanzada (como ratificando las tesis adornianas sobre el "estilo tardío"), abandonar las fórmulas y las convenciones genéricas y dar "un vuelco dramático" a su proyecto literario para sumergirse en ese "nuevo territorio" del cual llegaría a extraer el mineral desconocido pero precioso de *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

Como en su primer libro, en *Un hombre entre paréntesis* Mauro Libertella exhibe su pasión por la curiosidad del archivo sino por la significación del detalle, por la anécdota, por los gestos ínfimos en los que a veces emerge una verdad inédita. Cuando el interlocutor o el dato lo ponen ante una evidencia, cuando el relato amenaza encajar en la huella de una imagen predecible, el narrador se desplaza: cambia el tema, el punto de vista o el objeto de atención. Libertella sigue un principio ético irrenunciable: hacer que el personaje exista, no juzgarlo. Y no le falta razón: ahí donde se hace primar la certeza lo que se termina matando es el deseo. En la verdad de la pasión biográfica se afianzan sin duda la gracia singular de su estilo y el carácter extemporáneo de su escritura.

Los dos Bitar

Hay a la fecha al menos dos momentos distinguibles en la producción narrativa del escritor santafesino Francisco Bitar. *Tambor de arranque* (EMR, 2012), la *nouvelle* que lo presentó como "un narrador clásico, diestro y equilibrado", los cuentos de *Luces de navidad* (UNL/ESF, 2014) y su picaresca *Historia oral de la cerveza* (EMR, 2015), sellan a fuego la horma del primero; los relatos de *Acá había un río* (Nudista, 2015) y *Teoría y práctica* (Tusquets, 2018) son sin duda la prueba de que, en el segundo, se produce un cambio sustancial al nivel de su proyecto poético, un salto cualitativo y disruptivo en el contexto monocorde de la literatura argentina contemporánea.

La primera serie se inscribe en un perfil de narración realista en que sin embargo cimbrea una cierta inquietud ante lo real. Equívocamente elogiados por su "capacidad para dar cuenta de la complejidad de las relaciones interpersonales" iluminando "el mundo apenas visible de los detalles cotidianos", sus relatos presentan una elegancia más bien sobria. Pero si es cierto que su prosa exhibe "una belleza inusual", no es en efecto porque ese culto al "detalle" se afirme en una poética de representación "limpia" de lo cotidiano. Es más bien porque el detalle condensa y pone en escena un nudo de resistencia o de opacidad que frustra la elaboración de la solución imaginaria y la progresión del sentido común.

Al igual que en su proyecto poético, lo que Bitar dispone en esos primeros libros es una narrativa de meticulosa sencillez. Inscribiéndose como "escritor de lo pequeño", asume sin embargo un desafío que puede parecer desproporcionado: el de despegar (o intentar despegar) lo cotidiano de lo obvio, iluminando (o tratando de iluminar)

sus hebras más subterráneas para romper el cerco de simplificación y naturalización que le imponen los lenguajes dominantes. Sus tramas son por ello siempre deceptivas. No caen en la sobreidentificación extenuada por el costumbrismo o por el realismo etnográfico (donde lo literario pretexta siempre lo testimonial y donde la extorsión moral se impone por sobre cualquier criterio estético); pero tampoco descarrilan en la alucinación delirante. Operan, a grandes rasgos, sobre una zona literaria donde la tensión dramática se centra en las "pequeñas historias", no para cargarlas de una significación determinante, sino para poner al lector ante la presencia asfixiante de un estado "natural" que consiste en aceptar la consistencia de una realidad como única e irreversible. De ese modo, induce a un distanciamiento perceptivo, que no se liga a una trama de tensión dramática y dosificación agónica ni se cierra en la explosión o el desenlace imprevisible, sino que llega tras un lento desgaste y una progresiva erosión. La ficción de Bitar no sobreactúa sentimientos beatos ni identificaciones empáticas; no describe escenas de opresión, de crueldad, ni de miseria. No va a pastar a ninguno de los campos en los que se empacha de ideología la lírica populista del progresismo actual. Presenta, sin prisa y sin culpa, escenas en las que el lector va reconociendo la pálida abundancia de las vidas sin épica y sin tragedia de la pequeño-burguesía que se autodesigna como "clase media".

En esos primeros trabajos narrativos, las tibias desventuras de una clase que se reconoce en la neurosis y la frustración cotidiana son contadas como por fotogramas: ilusiones creadas, frustradas, olvidadas y reanudadas una y otra vez, se suceden hasta que un día una de ellas, rara vez diferenciada de las otras, toma una materialidad nueva y empieza a descomponer el sistema digestivo de asimilación y aceptación de los fracasos. Algo un día hace síntoma: la noche de navidad un padre de familia lleva un croto a comer a su casa, un hombre huye de la casa de su amante ante el arribo de su marido y descubre que le han abierto el auto, un padre le cuenta a su hijo una sucia historia de amor de la que fue protagonista mientras se hace lavar el coche, un joven viaja al Uruguay decidido a franquear sus serias intenciones al padre

de su novia y termina discutiendo sobre un billete falso con una anciana desquiciada en la puerta de un hotel de mala muerte, un hombre lleva a una capilla la bolsa con ropa vieja que le ha preparado su mujer y descubre una prenda que lo remonta a un pasado perdido, una mujer se obsesiona con un vestido azul y lo estrena el día en que la abandonan, dos hermanos gastados por la vida presencian una extraña conversación sobre la suerte y la constancia del pescador entre dos desconocidos en una armería, luego de oír de boca de su novio que su relación se termina una mujer toma un colectivo, se duerme y acaba en un barrio marginal.

Las historias cruzan lo banal y se proyectan sobre un horizonte de ruptura que astutamente Bitar decide no narrar. Deja que la imaginación del lector se haga cargo y aborde la tarea de resolver su relación con ese espacio de frustración asfixiante. La realidad se le transforma así en un lugar extraño. No porque en ella ocurran cosas fantásticas o extraordinarias, sino porque siempre lo vivido se extiende y retorna a él en lo fantaseado. La ficción es lo que es, pero es también algo más: algo que debe ser leído en la consistencia misma de la realidad.

La insistente pregunta por los restos, por "todo lo que no sirve", por lo que sobra en tanto ha dejado de funcionar, es en efecto lo que expone las fisuras de la economía política de los realismos sociales. La literatura de Bitar la formula con una tenacidad y una determinación política que el costumbrismo etnográfico vernáculo no llega nunca a presentar: por fuera de todo cálculo efectista y toda extorsión moralizante. Los miedos, las dudas, las neurosis, las desilusiones y los deseos imaginarios de la clase media son expuestos sin ironía y sin conmiseración, ajenos a la complicidad empática en el dolor de sus dramas y al ímpetu barullero de sus efímeros entusiasmos. Como todos sus personajes, el narrador dispuesto por Bitar vacila ante el semblante consistente de la cotidianeidad en la que se mueve, como si sospechara que en los momentos de sinsentido y desconcierto de lo familiar asoma siempre una verdad, un sentido, un real no asimilable, una resistencia ciega a las grises representaciones que lo hunden y lo retienen en una dimensión pueril de la existencia. La hipocresía, la culpa y las miserias más ruines

tiñen las escenas ordinarias de los relatos en la misma medida en que lo hacen el deseo, la fe religiosa y la lealtad. En esa tensión de humores, la narrativa de Bitar se detiene o se suspende deliberadamente, como si se diera por hecha ya con haber llevado al lector a carearse con el agobio que es la primera fase de la angustia.

Pero, si en esa primera etapa Bitar pone en escena un *realismo en suspensión*, que apunta fundamentalmente a neutralizar la solución imaginaria en el orden de la fábula, en sus dos últimos libros de relatos, la estrategia desmitificadora se ha expandido al campo de la ficción. La economía narrativa aparece en efecto combinada con un desdoblamiento que busca desnaturalizar el proceso constructivo de la poética realista. La prosa de Bitar es potente y precisa (no se pierde en el fetichismo de la descripción o el detalle gratuito); se ha probado a sí misma que puede gestionar una poética y producir determinados efectos de realidad. Por eso mismo, arriesga todavía más. Sin sacar el foco de la imagen, da un paso atrás y muestra el marco y le vidrio sucio de esa ventana por donde da a ver un paisaje determinado de esa realidad construida *por* y *desde* las neurosis de la imaginación pequeñoburguesa.

El corte lo marca *Acá había un río* (Nudista, 2015). Ese libro produce una toma de distancia crítica que se articula en dos dimensiones. Por un lado, desde la consciencia de la tradición vernácula en que se inscribe. Desde su mismo título se plantea como un ademán fundacional en un lugar preciso de la geografía literaria: donde había un río, sin orillas y de un acabado preciosista en el arte de narrar, ahora hay una poética de la maqueta y del guión para el relato. Ahí donde Saer acumulaba, Bitar sustrae. Pero ese no es el único rasgo que singulariza el corte propuesto por *Acá había un río*. Además de esa particular economía narrativa (que, en efecto, lo posiciona políticamente frente al paradigma literario de aquel realismo que, por su aversión a ser capturado en la lógica de la representación, decantaba hacia formas aristocráticas del objetivismo) lo que distingue su apuesta es su capacidad efectiva para poner en evidencia el hueso de la poética realista: el síntoma, aquello que sólo reconocemos como centro de atracción entregados a una lectura perversa, a

una lectura que sigue lo desconocido tras la pista que se despega de lo necesario y que nos dice algo íntimo y singular de la relación que entablamos con el mundo en la imagen de la realidad.

En los relatos de *Acá había un río*, el síntoma emerge como ínfimo en su más pura contingencia; es lo que insiste en mostrar que aun la cotidianeidad más diáfana puede ser arrancada a la insignificancia. La verdad emerge siempre del retorno y en una imagen: el intento por recuperar una frustrada historia de amor se vuelve comprensión de la realidad como escenario (el cine); el regreso a su pueblo natal pone a un hombre ante la imagen cristalizada de lo que ha dejado ir (una estatua); un chico descubre el mundo de la descomposición familiar en el mismo momento en que enfrenta la materialidad cruel de los procesos sociales de propiedad, atribución e identificación (un nombre); una mujer descubre el deseo justo en el lugar donde lo neutralizó (la masa); dos hermanos descubren que la simetría no es necesariamente especular y que la gemelaridad razonada también puede ser grotescamente especulativa (las casas); una pareja se deshace cuando hace de la sospecha una forma emergente de la verdad (una hamburguesa podrida): el reencuentro con una hija perdida se convierte en la llave para desentrañar el sentido en la imagen de un mundo cambiado (un río que falta).

Como en los libros de la primera etapa, la propuesta política de la narrativa de Bitar es lúcida y contundente: se presenta como una gestión del incidente, una épica sutil en la que, en gestos de silenciosa impotencia, de mezquindad calculada o de grandeza secreta, se cifran el anhelo y la fatalidad, el deseo y la resignación de una clase puesta ante sus propias soluciones imaginarias. A esa comprensión inicial incorpora ahora una economía política de la ficción centrada en el trabajo con el corte escénico y la gestión distanciada y minimalista de un narrador —casi brechtiano, más tentado a exponer que a sublimar las condiciones materiales de construcción de los relatos.

En los textos que componen el volumen *Teoría y práctica* (Tusquets, 2018) esa intención se enfatiza al punto que el desdoblamiento anunciado en el título determina el carácter

mismo de la ficción. La teoría y la práctica del relato están en juego en una escritura que cuenta lo que cuenta (sus historias), pero que también cuenta las condiciones de posibilidad de su propia enunciación. El objetivo es claro y sin dudas loable: desnaturalizar el procedimiento, desmitificar el trabajo literario y despojar de toda inocencia y espontaneidad la forma elaborada de una ficción cuya materia se afirma como una piedra de resistencia contra la banalización y la insignificancia.

La trama de estos nuevos relatos se diversifica en incidentes. Como dice el narrador desde sus primeras líneas, "la historia tiene un solo comienzo pero, al menos, tanto finales como involucrados hay en ella". La frase de Bitar apunta en dos direcciones: 1) al núcleo argumental del primer relato, donde cada uno de los personajes podría dar una versión diferente sobre la deriva de los acontecimientos; 2) al marco general sobre el que Bitar concibe la experiencia literaria: lo que hay que soltar a partir de la primera letra impresa son las riendas del sentido. La significancia es una fuerza en acto sobre la cual Bitar sostiene su poética: la literatura es sólo y simplemente lo que la lectura hace con ella.

El narrador de Bitar relata siempre con una distancia fría, sin dramatizar. Consigna hechos en estado puro, sin análisis ni apreciaciones: el proceso de descomposición de la relación entre Reno y Elisa, el sueño adolescente de un viaje que se desvanece, la imagen desencantada de una casa habitada en otra vida, una historia de amor que se consuma en un mundo que se derrumba. Eventualmente alterada por alguna (excepcional) ráfaga lírica, la prosa neutra administra el relato, montando escenas que exponen —por contraste— el flujo burocrático de esas vidas esquilmadas por la "normalidad". Las acciones narradas son intervenidas, "tocadas" con cesuras leves, apenas perceptibles, que las cargan de matices y alejan cualquier simplificación del sentido atribuido a la experiencia sensible. Pero los personajes son reales no porque respondan a tipologías del realismo social, sino porque viven el desconcierto sin ponerse nunca por encima de sus circunstancias. Desarman y sangran, a veces de manera un poco brutal, como tirando

involuntariamente de alguno de sus hilos sueltos, el tejido de una historia que a la vez los reclama y los excede.

Por encima de la poética en que se inscriba, un relato es siempre "un conjunto discreto de elementos". La potencia significante de la ficción no radica necesariamente en su eficacia referencial sino en los huecos que es capaz de crear en el propio cuerpo del relato para que se abran paso las lecturas. Así como "el tiempo no pasa para todo el mundo de la misma manera", la lectura no *se hace* sólo y siempre con lo contado. La diferencia no estará pues nunca como *presencia* en el texto sino más bien como *llamado*. Para decirlo con Bitar, "toda historia, en sus consecuencias, compromete al mundo entero"; pero, a la vez, nos compromete a todos y a cada uno de una manera única y diferente.

Schweblin y las fuerzas extrañas

En una de las páginas digitales de *Los campos magnéticos* (China editora, 2013) se puede leer una afirmación que describe con suma nitidez el corrosivo proceso abierto a la realidad en nombre de lo real que se ha venido describiendo en el curso de las páginas precedentes. Acaso sin saberlo, en esa novela menor, Lamberti pone en blanco sobre negro el fundamento infame de un proyecto de deconstrucción realista que marca a fuego a su generación y que sin duda encuentra uno de sus puntos más altos en *Distancia de rescate* (Random House, 2014) de Samanta Schweblin: hay —sugiere el narrador lambertiano— *fuerzas invisibles* que gobiernan nuestra propia experiencia de lo visible.

No son fuerzas naturales (o naturalizadas) que puedan simplemente identificarse con la huella inexpugnable del destino. Son, por el contrario, fuerzas contra natura; fuerzas extrañas, sutiles y silenciosas, pero igualmente presentidas en las vacilaciones del sentido común estabilizado como "realidad". Acaso por eso, en las ficciones de Schweblin no se manifiestan nunca de manera directa o superficial; no se hacen presentes convocadas en el régimen de la descripción, sino bajo el celo ambiguo de la alusión que las cita y las evoca con la delicada materialidad del síntoma: es decir, desde una insinuación tenue, sesgada, y casi siempre intuidas o presentidas desde sus efectos parciales y sus notas contingentes. Son pues fuerzas que emergen por insistencia y llegan a trastornar la deriva misma de una ficción en que los personajes y los narradores tienden a dejarse arrastrar por ellas, como los adictos que simplemente se dejan llevar por aquello que a la vez los calma y los envenena.

En la narrativa de Schweblin esa ambigüedad insistente se vuelve fundamento de una ética: ir a por lo desconocido,

dejarlo emerger gradual y sutilmente, alimentar la sospecha que brota, que germina y que crece hasta desbordar los semblantes y las identificaciones. El ritual no es arbitrario: se escribe desde la convicción de que la distancia de rescate es siempre convencional y siempre ilusoria. Pero el reconocimiento de la grieta abierta entre el ser y la apariencia, entre lo visible y lo enunciable, da lugar en la mayor parte de sus ficciones a un tipo de determinación ética que vale la pena subrayar por su coraje: ante lo incierto, Schweblin no repite el acto reflejo del rechazo ni recurre nunca a la sutura o a la simplificación ideológica.

En el espacio textuario de *Distancia de rescate* esta determinación ética aparece expuesta ya desde el comienzo. El diálogo que desplaza y deslocaliza sujetos de enunciación se articula consecuentemente en un relato de pasajes y de cruces que hace del caos, de las lagunas y de la ambigüedad su tensión dramática. Lo que sostiene esa ficción es la inminencia de un acontecimiento no relatado, una tragedia que se mantiene siempre en el plano de lo no dicho y lo todo el tiempo insinuado. Lo que se cifra en ese relato escandido no es un secreto (Schweblin no elabora su ficción en el régimen del policial o la novela de clave), sino estrictamente un misterio. La singularidad de la historia se afirma en una economía narrativa orientada al enrarecimiento del clima; es un arte del pasaje que deslocaliza la enunciación y produce un efecto alucinatorio. El confuso diálogo entre el personaje de Amanda, una mujer (Carla) y un chico (David), en el escenario impreciso de un centro de salud barrial, abre una trama de entredichas historias de intoxicaciones, afecciones y deformaciones congénitas que afectan a los habitantes de un pueblo rodeado por cultivos de soja fertilizados mediante agroquímicos. En un clima de realismo enrarecido, la historia de trasmigración de conciencias se presenta siempre a considerable y deliberada distancia de los registros de género fantástico.

La fábula presenta sin embargo un vínculo sutil y subrepticio con uno de los cuentos más conocidos de Lamberti (“La canción que cantábamos todos los días”), donde el narrador cordobés describe también un sospechoso cambio de conciencia, una mutación inexplicable. La

diferencia es que aquí el síntoma es percibido con desconfianza, como amenaza. Algo se rompe con el cambio, la repetición, el consenso, la identificación. En el cuento de Lamberti la transformación viene del corazón de la madera de los árboles; en la nouvelle de Schweblin, la amenaza de muerte que lo precede y lo justifica proviene de la contaminación agroquímica de las aguas. Los hechos difieren y, mientras en Lamberti las fuerzas extrañas (que empujan a los sujetos cambiados a un silencio jaspeado por una parquedad que se traduce en indiferencia) rubrican la fatalidad de la pérdida, en la narración de Schweblin habilitan una extraña continuidad, una suerte de desplazamiento en la trasmigración. En ambos casos, como en los sueños diáfanos de Freud, la verdad despunta como una intuición en la madre.

Distancia de rescate es en efecto el relato de una pérdida y de un retorno de lo materno. Pone en escena los miedos y los fantasmas que asolan (aterrorizándola) la experiencia de la maternidad al tomar conciencia de los peligros que acechan a la vida de los chicos. La "distancia de rescate" es la de la máxima separación aceptable entre el cuerpo de la madre y el de su hijo: un radio de seguridad ilusoria en cuyo centro está el propio cuerpo materno y en cuya circunferencia, unido a él por un sensible cordón imaginario, el hijo puede moverse bajo el ala de su vigilancia y su protección. Fuera de ese círculo de tiza —dice la creencia— el destino del chico está librado al capricho despiadado e insensible del azar.

Por eso, cuando la ilusión de seguridad se rompe y Amanda y su hija (Nina) pasan a integrar el creciente historial de intoxicados al entrar accidentalmente en contacto con los agroquímicos vertidos para ampliar el "rendimiento natural" de los cultivos, la regla de la distancia racionalizada choca con lo real de su propia impotencia. De esa colisión abrupta emerge la desesperada posibilidad de confiar en (y de confiarse a) otras fuerzas: la de los saberes bajos. Cuando el signo se rompe y la significación estereotipada se pierde, el desborde en la significancia hace posible una extraña forma de sobrevida: el retorno. No se puede continuar; por eso mismo, hay que continuar. Como la del poeta en la tradición clásica, la figura mágica de la curandera está ahí para

establecer la mediación por la cual el sentido migra a través de las materialidades. La literatura se explica agudamente en el doble fondo de la propia ficción: si la médium es capaz de realizar ese pasaje (transmigrando la conciencia de los chicos contaminados a otros cuerpos) es porque la materia tiene la cualidad de soportar múltiples y diversas formas de vida —ninguna de ellas por completo necesaria ni por completo natural. La sensación de ajenidad, de extrañeza y de pavor producida tras el retorno de un contenido en otra materia (de lo desconocido en el cuerpo de lo familiar) se produce así sólo merced a una mediación que habilita la extensión de la vida en un escenario acosado por la sombra de la muerte.

La alegoría es sutil pero ciertamente notable. La nouvelle de Schweblin, que en 2014 le prodigó el Premio Tigre Juan y cuya traducción al inglés le devengó el Premio Shirley Jackson en 2018, exhibe una deliberada y consciente reflexión sobre el lenguaje y la representación. Leerlo como un texto de denuncia ecologista o como una novelita fantástica más, es dejar pasar lo fundamental: lo que en el régimen de la fábula y en el de la ficción emerge como pensamiento de la literatura. Lo que está en juego es siempre la potencia y la impotencia del lenguaje dentro de una poética de género (el realismo literario) que la novela de Schweblin lleva fuera del registro de sus convenciones; es decir, fuera de la distancia de rescate donde en efecto cristalizan los semblantes y las tipificaciones.

La respiración cavernaria extiende y extrema la determinación ética y auto-reflexiva latente *en Distancia de rescate*. Aunque fue originalmente incluido en el volumen de relatos *Siete casas vacías* (Páginas de Espuma, 2015), el libro con el que la autora recibió ese mismo año el IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero, y recién apareció independizado en 2017 (en una edición ilustrada por Duna Rolando), más que como un cuento largo, el texto debe ser leído como una novela corta. La razón es simple: narra no un acontecimiento, sino más bien un proceso —en este caso, un *proceso de descomposición* que recae sobre aquello que se experimenta como realidad bajo el yugo de la convención.

La prosa tersa y equilibrada de Schweblin reaparece aquí para dar lugar a un relato donde, como en la literatura de

Aurora Venturini, la voz narrativa se pliega —durante toda la ficción— sobre el punto de vista del personaje senil que va intuyendo primero y luego descubriendo los rasgos crecientes de un paulatino desgaste y pérdida de las referencias. El punto de partida plantea un aplazamiento. Lola se quiere morir. O, mejor dicho: quiere que la muerte la alcance de una vez por todas. Los años parecen haberle consumido ya todas las fuerzas. O casi todas. Está exhausta: no puede mantenerse mucho tiempo de pie, un dolor agudo en la columna vertebral la agobia, la mente se le nubla, la respiración se le vuelve turbia y extraña, como si saliera de un lugar profundo, siniestro y desconocido dentro suyo. Cada mañana la decepciona la certeza de no haber muerto, de estar todavía por morir. Por eso lleva consigo una lista, que es a la vez un plan y un talismán. Un papel que le ayuda a sobrellevar sus días. Le sirve para ordenarse, para no perderse, para "lidiar con su cabeza". Ahí consigna lo fundamental: "clasificar todo", "donar lo prescindible", "embalar lo importante", "concentrarse en la muerte" y, "si él [su esposo] se entromete, ignorarlo". El propósito es explicitado por la voz narrativa en las primeras páginas del libro ("aminorar su propia vida, reducir su espacio hasta eliminarlo por completo") y describe también el carácter alienado de una perspectiva imaginaria que superpone el ser con la posesión.

Atada a ese "plan" como a una tabla en mar abierto, Lola ordena todo en cajas de cartón que rotula luego con dedicación. El relato de Schweblin subraya con especial cuidado ese hábito para reforzar el núcleo sobre el cual opera su ficción: la paulatina corrosión de las convenciones que "naturalmente" ligan las materias a las formas y las palabras a las cosas. Lola se aferra con desesperación a la lógica de las referencias. Pero incluso así no puede evitar percibir la creciente materialidad del cambio, el desajuste entre unas y otras. La realidad se va desdibujando ante sus ojos. Cambia. Se altera en un contexto regido por la monotonía y los ritos cotidianos de un matrimonio de ancianos, gastado y consumido por llevar a cuestas un pasado oscuro (la muerte trágica de su único hijo) y un presente de decadencia y resignación.

La fabulación opera sobre la asfixia de lo recursivo. Lola

vive absolutamente recluida. No sale a la calle ni entabla diálogos con “gente del exterior”. Pasa casi todas sus horas guardando cosas en cajas, mirando por la ventana o sentada frente al televisor. El desencadenante de la ruptura con la realidad se remonta (para los demás) a un “incidente” ocurrido en un supermercado donde Lola ha experimentado el primer momento de desidentificación, el quiebre a partir del cual todo se le ha ido volviendo primero extraño, luego amenazante y finalmente ominoso. En el ambiente opresivo creado por la ficción de Schweblin, los acontecimientos de la trama (la llegada de los vecinos, los encuentros del marido con el chico en el patio de la casa, el relato del asalto a la rotisería, la muerte del marido, la presencia del chico acechándola en la casa, la vaga memoria de lo que los otros llaman “el incidente” y los días de hospitalización, sus furtivos encuentros con la vecina) se suceden desde allí con la materialidad gaseosa de la alucinación. Las paranoias infundidas por la convención mediática, los miedos prodigados por la degradación física, los rencores y recelos acumulados con los años, la senilidad y la pérdida de la memoria, acompañan el derrumbe de una realidad para imponer otra (en la que los vecinos se le presentan como okupas peligrosos, el chico como un delincuente, su propio marido como un extraño de quien debe cuidarse). La desconfianza se vuelve sospecha; y la sospecha, elemento constitutivo de otra realidad. Una realidad alterna, estructurada como una pesadilla: la de un espacio abierto y una familiaridad rota, la de una experiencia del lenguaje que no sublima la distancia radical e irreconciliable entre las palabras y las cosas.

Lo que retorna, si retorna, retorna siempre de otro modo: cuando el régimen de representación convencional se rompe y la significación naturalizada se extravía, la fuerza alusiva de la literatura abre una nueva dimensión y, con ella, la posibilidad del encuentro con nuevas formas de vida.

ESPECIES

Emergerá seguramente en el terreno arrasado del posmodernismo una nueva tendencia que procurará acaso estar a la altura de la tarea de ofrecer un nuevo modelo, una disposición que tenga como horizonte una percepción global concertada sobre el desconcierto y aun sobre lo desconcertante. Nuestra tarea como críticos será sin duda la de tratar de recapturar o reinventar, leyéndola, una nueva forma de representación para la nueva totalidad emergente.

—Fredric Jameson (2003).

Tres realismos*

En una perspicaz relectura de los primeros escritos de Lukács, Fredric Jameson afirma que el realismo no es tan sólo una poética de género; es más bien, *ante todo y sobre todo, la modulación y el vector de percepción de una articulación imposible* —y por ello mismo necesaria— *entre narrativa y totalidad*. La propia noción de "realismo literario" se arquea y se tensa en efecto entre sus diversas exigencias estéticas y epistemológicas —según el énfasis del sentido recaiga sobre las primeras o sobre las segundas. Su validez teórica pende pues siempre de un hilo: está atado a un orden imaginario frágil y fluctuante que, irónicamente, a la vez lo constituye y lo desprecia. Reconociendo esa condición, este ensayo de exploración se articula sobre una idea de totalidad abierta, que no responde ni a una "realidad efectiva" ni a una "totalización axiomática", sino a una *imagen en elaboración*; o, mejor dicho: al horizonte de *una plenitud en deuda*. Usa su fuerza de atracción para pensar la actuación política de las producciones estéticas frente a sus condicionamientos materiales; esto es, para tratar de comprender las elecciones sobre las que se constituyen. La idea de totalidad incompleta funciona pues *en potencia*, como el océano viviente, saturado e insondable que Stanisław Lem recrea en *Solaris* para luchar —según dicen— contra su propio escepticismo ante la posibilidad de contar con un conocimiento de la alteridad.

El fondo imaginario de ese océano es el de un conjunto abierto que se resiste a la expropiación, pero que, a la vez, en el acto de soñar o reflexionar sobre sus propios pensamientos, devuelve e incorpora las imágenes fantasmáticas y los simulacros de aquellos pobres seres que se obsesionan con describirlo. Funciona en efecto como una suerte de espejo ustorio, que lee a sus lectores y los reproduce luego

sensiblemente alterados, despegados de sus semblantes. Ese océano sensible que es "todo y todavía más" activa también el deseo de una felicidad utópica: la de transformar el propio imaginario en un espacio plural, dinámico, excéntrico y diverso, un espacio al que el otro pueda eventualmente llegar como una contingencia sensible, singular, distinta. Pero, aun cuando ese magma espeso y pone en crisis la identificación imaginaria de sus lectores, como las figuras que en superficie se proyectan con la consistencia de un absoluto-relativo, no consigue nunca deshacerse por completo de ella y apenas si llega a insinuar lo que sería una vida en su ausencia: el puro vértigo de lo Real, lo heterogéneo resistente a la dominación simbólica. La pregunta por la imagen siempre retorna, aunque no siempre en los mismos términos: las formas de ese desencuentro, ¿no pueden leerse acaso en los "mimoides" (que replican formas familiares similares a las terrestres), en las "simetríadas" y "asimetríadas" (que se materializan como estructuras efímeras que acaban por disolverse en el propio océano) y, finalmente, también en los "fungoides" (esos admirables microorganismos de estructura fungiforme que crecen, se diseminan y se mezclan con los otros tejidos vivos)?

> El término *species*, que significa "apariencia", "aspecto", "visión" deriva de una raíz que significa "mirar, ver" y que se encuentra en *speculum*, espejo, *spectrum*, imagen, espectro, *perspicuus*, transparente, *speciosus*, que "se da a ver", *specimen*, espécimen, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo. En la terminología filosófica, *species* es usado para traducir el griego *eîdos* (como *genus*, género, para traducir *genos*), de aquí el sentido que el término adquirirá en las ciencias de la naturaleza (especie animal o vegetal) y en la lengua del comercio, dónde el término significará "mercancías", en particular en el sentido de "drogas", "especias" y, más tarde, "dinero" (*espèces*).
>
> —Giorgio Agamben.

En el ecosistema de la narrativa argentina contemporánea

conviven —al menos— tres tipos de realismo. Cada uno de ellos cristaliza formalmente en propuestas estéticas que, pese a realizarse en términos de expectativas, compromisos, intereses, funciones y fantasías diversas, dejan entrever ciertos patrones de equivalencia y ciertos paralelismos que permiten pensar relaciones de afinidad, confrontación y disidencia al interior de ese campo. El objeto de esta conferencia no es ahondar en la descripción de sus fábulas (sus relatos) o sus ficciones (los regímenes en que esos relatos se producen), sino bosquejar, a partir de la identificación de ciertos rasgos característicos, una suerte de mapa operativo, una cartografía que eventualmente permita deslindar inscripciones de carácter hegemónico, residual y emergente (Williams). No para afirmar el valor de la mera clasificación —que, por supuesto, siempre podrá ser discutible—, sino para disponer ciertas hipótesis de lectura de cara a la explicación del desarrollo del ecosistema analizado. Es decir, para que, enlazadas a un sistema de relaciones de fuerzas, las propias lecturas no se pierdan sin más en esa suerte de fetichismo de la excepcionalidad que generalmente licúa la potencia ética y la apuesta política de las intervenciones estéticas frente al resto de los discursos sociales.

La razón está en los textos, aunque no se acota a ellos: quiero decir, la tabulación ideológica que describe este mapa conceptual no presume la afirmación de estereotipos, sino la recurrencia de ciertos rasgos poéticos a partir de los cuales es posible leer un proyecto y una actuación política en un determinado contexto. Repitámoslo para evitar toda suspicacia: el mapa no es el territorio. La imagen que hace emerger es siempre esquemática, parcial y retrospectiva. Se construye en presente, pero en la descripción de una serie de operaciones simbólicas y textuales identificadas en el proceso de la lectura, y no a partir de preconceptos. No es un mapeo sociológico sino una cartografía ideológica. No se parte de una aproximación ontológica afirmada en la inscripción de clase ni en la prioridad de la realidad histórica, social o política por sobre la “realidad” (¿segunda?) de los artefactos y proyectos literarios; al contrario, la lectura particular de los textos ha sido la experiencia desde donde se ha ido elaborando, con rasgos de método inductivo, esa cartografía

que no se apoya en el vacío de la página en blanco sino en la red de fuerzas y lenguajes que *resiste* (en los dos sentidos del término) a los proyectos literarios siempre inmersos en un proceso socio-cultural en incesante sobredeterminación (Althusser). En síntesis: el otro y la historia son siempre los que empujan la ficción de la apuesta crítica, lo la llevan acaso un paso más allá de lo estrictamente descriptivo.

El mapeo que voy a presentar busca pues cubrir lo que Perry Anderson ha descrito como un *espectro*: un arco que expone "una visualización sinóptica" de un territorio atravesado por fuerzas vivas e identificables del paisaje cultural sobre el que se hace foco (la narrativa argentina de comienzos de siglo 21). Y en virtud de eso en cierto modo se justifica políticamente como un ademán de resistencia al relativismo cultural que, enarbolando las banderas de la tolerancia liberal, clausura todo ensayo de localización y de diferenciación de las resonancias no literarias de los proyectos literarios. Por eso, justa y paradójicamente por eso, lo que está en discusión (OL) no es tanto la Literatura (ese viejo espantapájaros fetichizado por el liberalismo humanista del siglo pasado), sino sus relaciones, sus flujos, sus intercambios y sus proposiciones en la contingencia histórica y material.

En ese sentido, en el horizonte del periodo recortado, en primer lugar, lo que se registra en el plano es la presencia de un realismo reaccionario, de carácter residual y de fabulación generalmente fatalista. Se trata, en efecto, de un realismo más bien fatuo, aunque eventualmente recubierto por un halo de decoro y falsa modestia que produce múltiples señuelos de seducción y naturalización, a la vez que procura salvar sus implícitas contradicciones. No hay en él, sin embargo, margen de ambigüedad: lo que allí habla es siempre la voz del Amo. Y se la oye con una limpia voluntad de mando, calculadamente programática y establecida sobre dos modulaciones elementales: la objetivista y la evangélica. En la primera, donde se inscriben las producciones narrativas de autores como Damián Tabarovsky, el realismo asume una colocación cosmopolita, abiertamente liberal, antipedagógica, esteticista, elitizada: un objetivismo encabalgado en lo que podría concebirse como una economía política del gasto suntuoso. Paralela, simétricamente, en su descamado más casto y

turísticamente regionalista, emerge un activo realismo evangélico. Esta tendencia, en cuyo centro gravitacional puede inscribirse la sosegada narrativa de Selva Almada, es beata y severamente pedagógica en su fabulación, pero a la vez es tácticamente populista en su régimen ficcional. Como si buscara imponer, de manera performativa, en una suerte de ceremonia prosaica, la piadosa condescendencia de su contenido de verdad: la austeridad es también una forma de posesión, un valor moral que bien puede ser presumido ante los demás.

En "la trinchera ideológicamente opuesta", aunque con operaciones de pedagogía e identificación parecidas, cuadran fila obediente las variantes románticas y biempensantes de un realismo progresista que se consolida hegemónicamente universalizando su publicitada "sensibilidad social". Es un realismo sentimental, estilísticamente inclusivo, pero rigurosamente sometido a las tablas de la corrección política y la fabulación pueril e infantilizante —donde los ejercicios espirituales de la buena conciencia y la mala fe se instituyen como formas de expiación de la culpa o de la vergüenza de clase. Allí, las proposiciones ideológicas exhiben generalmente un carácter reificado y las colocaciones políticas se reparten, para decirlo con Žižek, entre lo que podríamos describir como un fetichismo cínico-oportunista y un fetichismo militante-fundamentalista —ambos ciertamente impermeabilizados contra cualquier viso de disidencia o autocrítica. Estéticamente hablando, este realismo especiado oscila, trémulo, entre opciones poéticas depuradas, canónicas y agotadas (como las de Hernán Ronsino o Andrés Neuman), estertores de semblante rejmaniano, tibio, aguachento y lavadamente costumbrista (como los de Ignacio Molina) y fabulas barriales idilizantes y viscosamente sentimentales (como las de Juan Incardona o Julián López), cuando no directamente chantajistas (como las de Marta Dillon y Dolores Reyes). En esas colocaciones se gradan sin duda los matices de una adscripción ideológica y militante, pero también de un fervor oportunista y una clara intención de operar moralizando desde un registro de verosimilización etnográfica encajado en imágenes, caracterizaciones, argumentos, escenarios, relaciones y aun sucesos históricos grotescamente

simplificados: una temática *for export* cuyos réditos imaginarios se reflejan en la sintomática premiación trasnacional de novelas como *Ciencias morales* (Anagrama), *Oscura monótona sangre* (Tusquets) o *Una misma noche* (Alfaguara).

Esos dos realismos constituyen ciertamente el *stimmung*, la atmósfera de sensibilidad general que condicionaba y alimenta la producción imaginaria argentina de la primera década del siglo 21. Ambos se articulan sobre una serie de estructuraciones ideológicas y morales de la realidad que están naturalizadas y apoyadas en el fatalismo o en el voluntarismo. En ambos, las perspectivas ideológicas se afianzan como presencias consumadas —es decir, en calidad de hechos e identificaciones, suprimiendo las formas de ambivalencia, de ambigüedad o incertidumbre.

Pero, ya a comienzos de la segunda década del siglo, en el campo arrasado de la poshistoria (uso la noción en el sentido en que la sintetiza Perry Anderson), en esa escena donde progresismo, conservadurismo y liberalismo confluían en la legitimación de preceptos morales de exigencia cuasi extorsiva y donde la opción menos indigna parece ser un cierto cinismo de militancia escéptica (que rápidamente chocaba con sus parodias), una nueva forma empezó a despuntar con el brío impertinente de lo indeseado. Al comienzo, los representantes del realismo "serio" cargó a desgano con esa presencia emergente, acaso porque muchos de los jóvenes que lo practicaban habían pasado —con mayor o menor felicidad— por sus talleres de narrativa. Pero rápidamente empiezan a desconfiar de sus intenciones: les incomoda su ambigüedad (donde leen si no parodia al menos ironía), su arrogante falta de escrúpulos, cuando no su impúdica tendencia al parricidio. Les intimidan sus modales, su falta de protocolos, su "burda espontaneidad". Indiferente a esos mezquinos resquemores, esta nueva forma crece, trepa y se reproduce silvestre, como una verdad amotinada, entre los delicados tallos de los realismos legitimados. Es una irrupción aluvional, a la que, no casualmente, se insiste en calificar como "violenta", "irregular", "rústica", "ambigua", "inestable". Acaso por eso, y conforme van ganando adeptos, se los ningunea a la vez que se promueve el desarrollo de una

crítica que ensalza, con bríos canonizadores, a "jóvenes más formados en la tradición". Así, por ejemplo, el trabajo de Sarlo, que lee como valor en los nuevos autores lo que repiten de los autores encumbrados de la tradición. No se los reconoce en lo que son ni se los rechaza por ello; se los desprecia en silencio, sin consideración, pero con cierta indulgencia, argumentando generalmente que "fallan" porque "hacen fallar la poética". Y tienen razón: son proyectos que no se adecúan ni a la precondición epistemológica del realismo progresista (y, por ende, a la función pedagógica sobre la que éste cifra su mistificado "engagement") ni a los estetizantes y rigurosos protocolos de distinción propios del objetivismo.

(Leo esta emergencia como un síntoma de agotamiento por ende voy a dedicar algunos momentos de esta conferencia a mostrar de qué manera este realismo se despega de lo que ve muerto o agonizante tanto en el residual realismo reaccionario como en el hegemónico realismo progresista.)

Como una extraña mutación en la especie, este nuevo realismo carga los signos de su infamia respecto de la precondición estética y epistemológica de los realismos previos. Pero es "infame" además porque se encuentra siempre desplazado —o en desplazamiento— de lo consensuado, porque está con un pie fuera y un pie dentro de la verdad, como si no consiguiera consolidarse materialmente en una sustancia sin mezcla: en cierto sentido, se lo acusa de hereje tanto cuando usa lo falso para dar lugar a una verdad como cuando usa lo verdadero para sostener sus fantaseos. Y respecto de los programas realistas previos, rigurosamente atados a protocolos estabilizados, adquiere en efecto el semblante de una apuesta fallida. Lo que no se advierte (o no se quiere advertir) en esas "críticas" es que el esquema representacional está allí *intencionalmente* malogrado, *deliberadamente* roto o deshilachado en derivas enrarecidas. Como el Charly García de comienzos de los 80, que quita las terceras de sus acordes para crear una ambigüedad de tensión dramática, el realismo infame borronea o difumina los contornos de sus escenas y sus personajes para incrementar la ambigüedad de sus historias y dejar abiertos los sentidos. Su retorno a lo real no se da más que por su atracción y su

negligencia hacia lo indefinido, hacia el no-saber que asoma en esa zona opaca que los otros realismos recelan o subliman en su denegación de un mundo estabilizado, con arreglo a un orden de rigurosa transparencia y efectividad pedagógica.

Su estilización es, en efecto, a la vez lábil y perturbadora: como si realmente no necesitara dejar la condición del boceto para afirmar su verdad. En este punto está muy próximo a algunos de los inquietantes dibujos de Gastón Herrera, donde el relato del desastre poshistórico se impone desde el fundido de un elemento perturbador, una sombra, una presencia que no da su rostro, y es esa presencia la que abre la dimensión de la escena a una nueva dimensión. El efecto es confuso y por eso mismo perturbador: no sabemos exactamente qué, pero nadie nos quita la convicción de que *hay siempre algo más ahí*.

En el plano literario, este carácter de descubrimiento de lo desconocido que permanece desconocido decanta en un régimen de ficción inquietante. Lo que emerge es una poética en desvío, que actúa como si prefiriera desaparecer en la insignificancia antes que plegarse al mandato moral de una Literatura de lo sabido, de "lo que entienden todos". La razón es atendible: si la representación es siempre una forma del decoro, del decorado con que se produce la simulación de lo real, lo que interesa a este nuevo realismo es justamente algo que está siempre fuera de cuadro (en un sentido fotográfico, fuera de campo), algo que se insinúa y asoma fuera del marco de la representación. Lo real es siempre otra cosa: existe porque insiste en lo fantasmático; es decir, porque no consiste ni se identifica en lo claramente visible. La disposición moral de este nuevo realismo se sustrae al interés canallesco del consenso y de "los grandes públicos", porque tiende siempre a la desidentificación, al descrédito y al desencanto del mundo "tal cual es".

Resulta irónico que el realismo, esa poética de género tantas veces sepultada por la crítica, sea una vez más el caldo primitivo de una renovación en la literatura de una región. Pero lo que se vuelve especialmente significativo es el hecho de que se lo represente como "error", como "experimento malogrado", como el resto que expone la impericia y las taras asociadas a la mala praxis. Frente a su forma clásica y

tradicional, este realismo emergente es una cría deforme que se reconoce en el artificio y que asume que la verdad política de la literatura es también su verdad estética. Todo pasa por el procedimiento. Lo que allí se pone en juego es el uso de la tramoya que sueña con escapar a la ley: la treta del débil, la artimaña del desclasado. La trama de una verdad es siempre esquiva. En ese sentido, este es un realismo de río revuelto: turbio, enrarecido, cimarrón; versátil en su inscripción genérica y aturdido hasta la dislexia en su disposición formal. Por eso constituye una suerte de desplante intolerable frente a la gravedad agonística con que los otros dos realismos se enrolan en la "batalla cultural" contemporánea. Desprecia tanto la pedagogía moralista como a la masturbación esteticista. Traiciona *ex profeso* el voluntarismo figurativo del realismo progresista y la conservadora procesión del imperio objetivista. Viene a decir lo indecible, lo intolerable al propio fundamento realista: que no basta ya con inscribir el régimen de la ficción fuera de la indecisión de "lo verdadero o lo falso" (en "una decisión de no verdad"); viene a decir que la propia relación con el mundo y con los otros está pautada, no en razón de lo visto y conocido, sino en función de lo no-visible y del no-saber.

En razón de ello, el realismo infame es a la vez fascinante y repulsivo, como una primera mutación genética. No tiene nada que ver con el realismo "sucio" practicado con militancia comercial por autores como Germán Maggiori o Marcos Herrera según la imagen de Arlt jibarizada por Ricardo Piglia. Su arltianismo no es el de las fieras; es más bien el de los "monstruos de sinceridad" inmersos en una vacilación trashumante. Su lógica estructural es siempre inversa a la del policial. No se afirma en el fetichismo de la resolución perfecta porque su determinación política no es la de la sutura redentora ni la de la cauterización higienista. Tampoco reclama para sí como antecedente ilustre al *clinamen* modernista del *nouveau roman* ni de la *nouvelle vague*. No trabaja sobre flujos y reflujos de conciencia; ni chapotea célibe en el charco pringoso de la introspección frívola y el patetismo de las escrituras del yo. El realismo que practican autores como Federico Falco, Samanta Schweblin, Carlos Godoy, Francisco Bitar o Luciano Lamberti no

promueve ni el encantamiento formalista ni la recreación imaginaria. Rechaza desde el comienzo todo afán de exuberancia declamatoria y todo servilismo pedagógico para dar lugar a un principio constructivo que afirma la incertidumbre y la indefinición ahí donde socialmente se prescribe el saber de un consenso y la directiva de un deber ser. Sus tramas no temen plegarse a situaciones superfluas o a determinaciones arbitrarias y sin sentido; pero tampoco rechazan la posibilidad de abrazar supersticiones, arrebatos místicos o religiosos. Claramente, son un síntoma del agotamiento y la desesperación.

Así, por contraste, aunque por momentos flirtee entre el mesianismo débil y el cinismo amargo, este realismo infame pone en evidencia las culpas y las limitaciones ideológicas tanto del realismo de derecha como del progre-humanista. Expone el axioma que constituye el fundamento último de esas dos opciones en apariencia antagónicas: el de que "La única verdad es la realidad". La transitividad se mantiene activa pero lo referencial se resuelve más bien en un semblante que busca exponer una vacilación ontológica. Este realismo no se pliega en llana adherencia a una formación imaginaria preexistente: va a ella para corroerla, desintegrarla o para devolverle la opacidad conjurada por los discursos que la higienizan para producir una imagen cristalizada de la verdad.

A diferencia de propuestas de pretencioso brillo lírico como las del objetivismo tabarovskyano o el manierismo ronsiniano (que se escriben sin inocencia y subrayando siempre que lo hacen como si se tratara de celebrar los efectos relativistas de la "crisis del realismo", esto es, afirmando con ello la vanidad presuntuosa de una consistencia satisfecha), el realismo infame es áspero, frugal, reticente y arisco a las fabulillas morales (como las novelas Ariana Harwicz y Carlos Busqued, o como los relatos de Samanta Schweblin o Carlos Godoy). Es el resto inasimilable cuya presencia corrobora la ficción de las suturas y las síntesis imaginarias. Pero aun cuando se articula sobre diversas técnicas narrativas que buscan producir un extrañamiento del mundo y sus configuraciones imaginarias, su ficción se afirma indiferente a la discusión esteticista:

busca lecturas nuevas, no legitimación institucional. Sus personajes no coinciden con los esquemas de la tipicidad social y, aun cuando simulan hacerlo, se los exhibe siempre desplazados, corridos de su sitio por la presencia de un "elemento en falla" que los descuelga del estereotipo.

En el realismo infame, la cosa de lo narrado nunca está del todo en poder de los narradores —sean estos protagonistas u omniscientes. Como se ve en los relatos de Federico Falco, Samanta Schweblin o Luciano Lamberti, la voz que lleva adelante el relato nunca está por encima de la historia. Al contrario: sus percepciones y sus conjeturas se integran a ella franqueando e incorporando sus vacilaciones, sus movimientos aleatorios y su desesperada incertidumbre. Alimenta así un proceso que no habilita martingalas, desplegándose desde la conciencia turbia de un no-saber y crece en la convicción de que lo insostenible es el "buen sentido" que afirma una realidad sin fisuras. El fundamento de ese tipo de creencia les resulta repulsivo y canallesco. "Sobrevivimos en una especie de existencia en caída libre permanente", ignorando "en qué momento llegará el golpe", escribe Diego Erlan en su "Manifiesto de la incertidumbre" (*Alba magazine*, N° 14, París, 2011).

Todo resulta objetable; lo único que parece cierto es que —más tarde o más temprano— el golpe fatalmente llega. Consciente o inconscientemente, los escritores infames trabajan como si ese golpe ya hubiera llegado a destino y como si ya no hubiera modo de acceder a su origen. Por eso su realismo es la sintaxis desplegada de un problema sin solución en la cabeza de alguien que ha perdido el sentido de la orientación. No se trata ya de asumir la pose denuncialista de "una forma (de representación) en crisis", sino de empezar a reconocer que ya ni siquiera puede confiarse al señuelo que rubrica la transitividad. El narrador es un animal a la deriva. Uno entre otros. Sus propias búsquedas lo llevan una y otra vez a fascinarse y a demorarse en el desconcierto. En razón de ello, más que al nivel de una moral, el relato se articula al nivel de un instinto básico: el instinto de supervivencia. Como la suya es todavía una mutación incompleta, no consigue presentar aún una nueva relación con el mundo, con la sociedad, con la historia o con la naturaleza. No es que no le

interese. Los ensayos de Francisco Bitar y libros como *Europa* de Carlos Godoy y *Ministerio de Desarrollo Social* de Martín Rodríguez asumen, cada uno a su modo, una posición insatisfecha ante la condición de su propia poética. Pero sus escenarios narrativos reproducen siempre escenas primitivas, imaginarios de intemperie y extenuación, de desolación y desastre. Lo que se narra es el día después del daño, la instancia en que ya no hay margen de reparación. Como la consistencia no puede ser restaurada, la ficción no invita a pensar los límites o la potencia del realismo en su creación o recreación verosímil. Tampoco a reemplazar el realismo decimonónico por variantes preciosistas o histéricas. No suscribe las especificaciones de su moderna preceptiva, ni el flirteo clásico y juguetón de la bella apariencia. Al contrario, se obstina en poner en escena la desgraciada impotencia de la técnica y del propio lenguaje para acoger la experiencia de lo no sabido, de lo no reflejado en la pared de la caverna. De ese modo, nos enrostra hasta qué punto el realismo tradicional no es una poética de lo visible sino más bien una moral de la censura y la sublimación.

Su irrupción es en efecto una amenaza porque su propia existencia desata sobre los otros realismos un fulgor destructivo y desesperanzador que es el que soportan sus propias tramas. No sólo pone al desnudo hasta qué punto es el propio verosímil el que se revela afectado, trastornado o difuminado por las interferencias múltiples y dinámicas del lenguaje "realista"; sino que desplaza siempre el foco de atención hacia la zona incierta de lo todavía no visto, como se puede leer en *Cielos de Córdoba* de Federico Falco o *El amor nos destrozará* de Diego Erlan. Sintetizando: donde la moral poética del realismo tradicional imponía un cierre, la poética de la vacilación altera los modos de producción y distribución del sentido.

Pero sería un error adscribir este nuevo realismo a un mero avatar posmoderno, a una forma de suprimir el sentido de la historia (en especial, del porvenir) so pretexto de conceder un presente libre de totalitarismo y de terror. Su ética no es la del pastiche ni la de la acumulación; sino más bien una ética de la sustracción. Por eso constituye una suerte de revuelta primitiva en el campo del significante, una

vibración fundamentalmente antimoderna que no deja de hablar y hacer habla a "la cosa sin nombre". No despliega su ficción con relación a una estructura de totalización construida como un aglomerado y referida a un semblante de realidad saturada, sino como una moneda con una cara blanca, como una esquirla envenenada en el orden significante que se niega a acoger esa fuerza plástica capaz de metabolizar en los objetos y las vidas: el capital simbólico. Su apuesta es, en efecto, modernista al menos en tres aspectos: 1) en su determinación por confrontar abiertamente la consistencia estructural e imaginaria de ese orden (por poner en evidencia su impotencia para dar cuenta de un real que será siempre un exceso, un resto no asimilable); 2) por rechazo de cualquier signo de connivencia con esa mascarada de extorsión pedagógica que, en el caso del realismo "de derecha", se prescribe como destino (el ser de esa imagen no puede dejar de ser lo que parece) o que, en el del realismo "progre", se monta como voluntariosa moralidad (el ser sólo puede ser imaginado a partir del programa de un deber ser); y 3) en tanto franquea su propio artificio, se plantea abiertamente como una máquina de producción de efectos parciales y desarticulados, es decir, una operación de bloqueo a todo voluntarismo de la generalización y toda ilusión de representación tipificante en favor de la "simple" determinación de ir tras aquello que se le resiste. En síntesis, si entre el realismo reaccionario y el realismo progresista se arrogan la función de dar sentido al horizonte de lo pensable en la idealización y la trascendencia (la Literatura y la Vida), el realismo infame funciona en cambio como una pregunta abierta a lo enigmático de la contingencia y la verdad histórica.

Sus temas son siempre temas freudianos: el desplazamiento, la sustitución, las proyecciones, lo siniestro que adviene en lo familiar. Pero la ética de la ficción exhibe un amplio abanico de temperamentos —doy algunos nombres a riesgo de olvidar otros: énfasis de pulso escéptico (Schweblin, Falco), cínico (Godoy, Puebla), irónico (Grossman, Lo Presti), gótico (González), patético (Libertella), fantástico (Lamberti, Granizo), trágico (Erlan), pornográfico (Lissardi), perturbador (Harwicz, Quiróz), desencajado

(Bitar), lisérgico (Busqued), grotesco (Venturini) o simplemente satírico (Urman). Pero en general, su inflexión es siempre aperdigonada y nunca homogénea. Como las extrañas cotorras australianas de *Sugar blueberry, sugar blueberry*, que cada una a su modo "resuelven su forma de participación en la realidad", los nuevos realistas asumen diversas colocaciones. En la pulsión con que corroen la identidad de la imagen puede prevalecer un cierto rasgo de carácter. Pero nunca el rasgo que prima asiste limpio o en estado puro al punto de dar lugar al estereotipo. Aparece siempre calado por la promiscuidad de la mezcla. Es esperable: este nuevo realismo trabaja siempre sobre varios planos de sentido —de modo que el relato, que funciona en varias dimensiones, borronea los contornos y produce un efecto de indistinción entre lo imaginario y lo real clausurando cualquier coacción de correspondencia entre las palabras y las cosas, entre las cosas y la materia del deseo, entre lo animal y lo humano. Expande así el umbral de percepción y abre la poética de género hasta convertirla en un espacio de advenimiento de lo imposible. En el realismo infame lo necesario es justamente el deseo de lo imposible: por ahí pasa la pulsión que afirma una función utópica. (En este sentido, se ve cierta progresión hacia el fantástico, como en Luciano Lamberti y Samanta Schweblin).

Que la vacilación y el no-saber impregnen el espacio abierto de su ficción impide a su vez que la realidad se pise con la verdad en un vínculo uno a uno. La narración infame no se resuelve en lo progresivo de sus encadenamientos ni en lo conclusivo de sus resultados, sino por aquello que desarma las relaciones naturalizadas en la imagen. El nuevo realismo presenta una resistencia a la complacencia de lo comprendido porque busca mantener siempre vivo el deseo de comprensión. De ese modo, rompe el círculo que ata la apariencia y la necesidad que declina en sentido común. El énfasis de opacidad lastra al efecto de verdad. En ese desgaste se cifra técnicamente el principio ético de esta literatura: establecer una política de la sospecha, no respecto del mundo, sino de los modos de producción de la imaginación social misma.

Alentar en el lector la maquinación paranoica de la

sospecha como modelo perceptivo implica asumir riesgos. El más problemático de ellos es acaso el de hundirse en el pantano del cinismo relativista. Siempre (y en todas partes) hay un (otro) sentido asechando. Eso podría interpretarse como que no existe (lo que está en todos lados en realidad no está). Pero el nuevo realismo nunca llega tan lejos. Nunca dice que la realidad no exista; lo que dice es que le resulta ciertamente más compleja que lo que los demás la presumen. Por eso, aunque se esmera en mostrar que la verdad se concreta en espacios inesperados, sin asignación previa y bajo el rastro de lo contingente, lo escurridizo y lo eventual, el realismo infame sortea con felicidad despareja esa triste tribulación. Y sólo podría identificarse con una opción de izquierda a condición de interpretarlo como una actitud de persistente cuestionamiento de lo real en función de lo imposible.

En lo que respecta a las fábulas, a diferencia del "realismo histérico" norteamericano descrito por James Wood, el realismo infame no se enreda nunca en tramas centrípetas. Su corte narrativo es abierto pero preciso. No se erige sobre personajes paranoicos e hiperactivos, apenas sostenidos por el ansia de descubrir conexiones ocultas, vínculos solapados o conspiraciones secretas. Sus tramas son siempre excéntricas: se pliegan sin mayor resistencia a rodeos, retrasos, retrocesos y decepciones; encabalgan escenas enigmáticas, portadoras de una carga de anomia que se inocula progresiva y retroactivamente. Los conflictos que esas tramas acogen no son pues folklóricos ni telúricos; no se pierden nunca en los fatalismos de la determinación. Sus personajes, por lo general criaturas escamadas, solitarias y curtidas, que "pasan de todo" e incluso parecen ignorar —o preferir ignorar— la lógica siniestra de los mundos que habitan y las fuerzas extrañas que subrepticiamente los rigen. La razón es simple y tiene reminiscencias faulknerianas: este realismo se escribe bajo la fuerte sospecha de que los que no entienden del todo son precisamente los que están siempre rondando la verdad.

Como el abandono, la soledad es menos un estado que un precio. Es lo que se paga por aquello que el relato se empeña en no narrar. Los personajes del nuevo realismo no son nunca explicados en su condición, sino tan sólo acompañados en su

tránsito vacilante. Ahí están los personajes de Falco o de Godoy o de Schweblin. Lo que se narra son las escenas posteriores al desastre: el presente en que cumplen su condena los sobrevivientes en la poshistoria. Acaso por ello se los presenta siempre —o casi siempre— en una deriva nómade, adaptándose precariamente a su situación, proyectándose sin fe, siempre un paso más acá de la verdad, con fragilidad y obstinación giacomettianas, sobre el desierto agreste y cambiante de una trama que los envuelve y los desorienta, tallando en esa instancia de confusión e incertidumbre su propia potencia de ser.

En términos de ficción, las composiciones de esta línea narrativa se abren sobre una dicción de carácter remiso y se afirman sobre una pulsión indeterminada y nebulosa. Pero el crecimiento de la trama no es nunca evolutivo o progresivo en un sentido clásico. El vector de transmisión de la ficción infame es la vacilación. Ella se apodera del relato, dirigiendo sus diseminaciones. Con la pulsión ciega del virus, crece en el deterioro de su huésped. Variante plebeya del *Crack-up* o del *Worstward Ho*, parte del esquema de representación para descomponer su flujo funcional. Más que procurar suturas, se ve atraído por el patrón de sus fisuras y de sus fallas para producir en ellas dobleces, dilaciones y ritornelos que deshacen la unidad de la representación. Sobre esa táctica sintáctica se crea una suerte de espesor ficcional que señala la presencia de un fondo a la vez siniestro y confuso bajo formas de apariencia límpida y familiar. Los personajes se ven en efecto generalmente inmersos en lo que Victor Turner llama un “proceso ritual”, que articula estructura y antiestructura: un estado de apertura y ambigüedad singularmente productivo que busca desatar lo que Eagleton define como “la revuelta del lector”; esto es, la situación límite en la que éste descubre su propia indeterminación o, mejor aún, su propia espectralidad.

Va de suyo: el realismo infame no trabaja la descripción directa. Su técnica es más bien la de la insinuación sesgada, oblicua, marginal. Si se alimenta de lo convencional lo hace para descubrir allí lo traumático, lo abyecto o lo sublimado: la realidad que en su ficción se presagia es —como ya presumía Borges— atroz o banal. Pero si se detiene en lo

cotidiano no es para cargarlo de excepcionalidad, sino más bien para tornarlo objetable en su consistencia. No pone orden al mundo; dispone, como en los relatos de Carlos Godoy, una enunciación abierta que no le quita su caudal de confusión y de ruido. Su definición ética se juega precisamente en la asunción de su propio deseo y de su propia fascinación por lo incierto. Hay ahí algo que llama. Lo que este realismo trae a escena es en efecto la sospecha de que, bajo esa capa de "natural" transparencia con que se asignan los espacios de la verdad, se activan también, como afirma Lamberti, "fuerzas extrañas" que confirman la fragilidad sustantiva del presente —como dice Jameson: "el presente no es tan autosuficiente como dice ser", no podemos fácilmente dar por descontada su consistencia, su densidad y su solidez.

Otro rasgo: Las ficciones de este extraño realismo no son (casi) nunca retrospectivas, pero tampoco predictivas ni proféticas. Nunca se inscriben en el patrón temporal del pretérito perfecto simple. No nos ponen ante el desastre ni ante su prognosis; nos ponen ante la intemperie mostrándonos, como diría Jameson, "aquellos momentos en que el presente —y, sobre todo, nuestro presente, el rico, soleado y resplandeciente mundo de lo posmoderno y el fin de la historia, y del nuevo sistema mundial del capitalismo tardío— inesperadamente nos traiciona". Son, en fin, *ficciones poshistóricas*, donde el desastre no tiene lo último como límite, sino que se arrastra incluso a un día después: a ese tiempo en que, como dice Maurice Blanchot, "el desastre lo arruina todo dejándolo todo como estaba".

Tercer rasgo: mientras el realismo tradicional opera afirmando la identificación fenomenológica, la espectralidad del realismo infame desidentifica sistemáticamente. Ajena a todo gregarismo, pero más aún a toda retórica de apelación demagógica, esta nueva forma de la ficción no se pega ni al efectismo de los estilos orales y la sintaxis coloquial, ni a la pueril estetización de los conflictos dramáticos. Al contrario: se define más bien por su tendencia a llevar al lector al descrédito de su propia ideología y también por su audacia para ponerlo —a veces un poco brutalmente— ante la sospecha de que en su propia incapacidad para tolerar lo

incierto y lo ambiguo anuda el origen de sus propias neurosis (sobre este punto nodal operan especialmente los proyectos narrativos de Ariana Harwicz, Carlos Busqued y Paula Puebla). Es una apuesta que no promete redenciones ni se expone bajo un patrón mesiánico. No se afirma en una ética de la negación ni de la afirmación del sentido, sino la del aplazamiento deliberado. Como las parábolas mutiladas del *Diario* de Kafka o las recogidas por Brecht en *Historias del señor Keuner*, presenta la figura del círculo abierto, a la que llega mediante una "técnica deceptiva" que devuelve al lector a esa "vacilación prolongada del sentido" con que ya Paul Valéry caracterizaba el singular desgarramiento de la experiencia estética.

Cuatro: su oposición categórica a la consistencia etnográfica se resuelve en una ética de reminiscencias brechtianas. No sólo porque es en el espesor de la ficción desnaturalizada donde afirma la diferencia y la confluencia de los sistemas semánticos con que se elabora su sueño de totalidad; también —y en especial— porque allí elabora su negativa a ligar sus propios contenidos a la consistencia de una (otra) significación plena. Es una literatura de la pregunta abierta. Las fábulas del realismo infame son las fábulas del no saber y del desconcierto, no las de la acción consciente y responsable; se presentan como configuraciones del problema, no como elaboraciones de solución. Se erigen sobre la convicción de que no hay manera de decir *voluntariamente* la verdad. Por eso, no buscan representar sino más bien postular, como ha notado Sebastiano Timpanaro, en la materialización astringente de gestos imprevistos, formas enigmáticas y jeroglíficos ciegos, la emergencia de una realidad sublimada, a la que sólo puede accederse vulnerando las resistencias del sujeto en el lenguaje. La falla, el *lapsus calami*, el deslizamiento transgresivo, la no identificación y la desestabilización de la imagen son los "objetos" del deseo de este nuevo realismo. En la capacidad de afecto de esos signos rotos cifra su propia condición: literatura es ese residuo no asimilable de lenguaje que corrompe la transparencia y la consistencia de los otros discursos sociales, no algo que viene a respaldar o a respaldarse con ellos. Los textos del nuevo realismo acogen pues los sedimentos flotantes que ponen al

lector ante lo indeterminado y lo no representable que habita aún en cada sujeto. Es allí donde la lengua, la sexualidad y la muerte devuelven a sus ojos ciertos destellos de lo Real.

El realismo infame alimenta y disemina la sospecha, pero sin plegarse él a su régimen paranoico. Actúa como si buscara poner de relieve que la realidad se configura siempre como señuelo, como un momento cultural e histórico en que se cree estar en posesión cierta de un sentido común y una palabra justa. Pero, para estos nuevos narradores, escribir no es sostener la última y justa palabra; es, al contrario, dejar que sean los otros (los que leen) quienes prolongan y reactivan la experiencia abierta en la palabra propia.

Sin duda el nuevo realismo comparte con los otros realismos mencionados la voluntad de pensar el presente en sus múltiples mecanismos de inscripción. Pero, a diferencia de aquellos, su interés está puesto más bien en las grietas, en los márgenes donde ciertos incidentes hacen aparecer, entre líneas, literalmente mundos nuevos. No se proyecta en transformaciones radicales, en revoluciones o en secuelas de semblante utópico o catastrófico. Se concentra en cambio en "detalles absolutos", de apariencia insignificante, esquivos a la reducción catalítica. Propone instantes de vacilación estructural, temblores, vibraciones de lo sensible en las cuales la transparencia de la "realidad" se vuelve particularmente sospechosa. Exhibe una cierta dimensión crítica, sin dejar de incorporar a la vez rasgos francamente conservadores e incluso reaccionarios. Por un lado, se niega lúcida y sistemáticamente a trabajar en la elaboración de una verdad que auspicie de garante y consistencia de la realidad; por otro, conserva cierta aspiración a la totalidad entendida como horizonte absoluto de la experiencia sensible. Así, deja atrás al relativismo posmoderno y define su colocación política en una crítica al mito moderno de la totalidad razonable y transparente, reconciliada consigo misma y sin margen de opacidad. El argumento es perentorio: se sabe que la voluntad de claridad y distinción retorna siempre como lógica del terror. Por ello el realismo infame asume una idea de totalidad provisoria y dinámica, capaz de hacer confluir formas de vida no identificadas, relaciones indeterminadas y funciones no codificadas, resistentes a la taxonomía formal.

No repele la posibilidad de que la totalización real sea —a la vez— necesaria e imposible, o que esté configurada bajo un efecto de vidrio empañado, o que inscriba sentidos en formación (sentidos todavía no formalizados), abiertos o parciales; es decir, sentidos que se constituyan como ocurrencias contingentes en la lectura.

Tanto en el plano de la fábula como en el de la ficción, el nuevo realismo crece sobre la persistencia de un deseo temerario y casi suicida: sostener durante el mayor tiempo posible la mirada fija en el rostro de Eurídice, pero partiendo de la base de que Eurídice puede estar en cualquier sitio, detrás de cualquier gesto o cualquier escena cotidiana. Es como si sus narradores caminaran siempre a oscuras por callejones desconocidos. Es decir, internándose, con el lector, en una zona a descubrir —donde la sospecha se erige en el prisma del régimen perceptivo y lo incierto se transforma en el signo de la fragilidad de los criterios con que la sociedad se imagina a sí misma. Como decía el más modernista de los realistas en carta a Louise Colet, la literatura no es un producto; tampoco un mensaje; es "sólo" un modo de percepción, "un órgano especial que tamiza la materia y que, sin cambiarla, la transfigura". En consonancia con esta idea flaubertiana, esta poética concreta su inscripción política no sobre la base de sus prejuicios sobre lo existente, sino bajo su deseo de *experimentar lo imposible dentro de los límites del realismo*. No vive atormentado por lo que ha sido ni por lo que será. Se presenta escéptico e indolente como una sensibilidad postrágica.

En síntesis, el nuevo realismo pone en escena, no una configuración ideológica específica, sino el germinar de una ideología todavía incierta. Más próximo al Astier de Roberto Arlt que al Daneri de Borges, se aferra —con tanto coraje como desesperación— a una ética de la vacilación sediciosa y del desconcierto. Podría decirse incluso que asume su infamia como una pasión inútil: como un rechazo gratuito a la sanción de simetría y univocidad que se presume entre verdad y realidad. En el fondo, sin materializarse como una expresión de pose vanguardista, su deseo y su sensibilidad prolongan la pulsión política del modernismo: asume la postura del adversario desencantado y se reconoce fascinado

por aquello que escapa a esa realidad convenida sobre mistificaciones, represión y sublimación; en cualquier caso, se niega insolentemente a suscribir una imagen del mundo a la que, ya sea en nombre de las sombras terribles del pasado o de las promesas vagas del porvenir, los otros realismos suscriben pasivamente, como militando una creencia.

[*] Este texto es una versión libre del “Resumen del Ciclo de Conferencias” dictadas en 2015 y 2016 en el área de posgrado la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM bajo el título “Semblantes. Literatura argentina del siglo 21” VOLVER ATRÁS

RESERVA

De todo este asunto no resultó ni una gramática ni un exorcismo; quizá podamos con suerte rescatar una vertiginosa iconografía.

—Carlos Correas.

Sobre fantasías políticas*

—*El libro se llama* Los infames*, una adjetivación a la que le das un carácter que permite jugar entre la virtud (tu propuesta de realismo) y el defecto (el "aplasten al infame" volteriano). Por otro lado, hay una clara referencia, en la bajada, al libro de Damián Tabarovsky (*Literatura de izquierda*) pero con la vuelta hacia una literatura enfrentada y "explicada a los niños" ¿Quiénes son esos niños/perros?; ¿cómo inscribís tu discurso en esa infamia que parece dual?*

—Originalmente el libro iba a llevar el subtítulo "Notas sobre realismos en la narrativa argentina del siglo 21". Era largo y obvio. Felizmente, los editores decidieron sacarlo. En la contratapa se anuncia un poco la idea de una relación con el libro de Tabarovsky. Puede que exista. Los dos libros reconstruyen una suerte de espectro de producción tomando un grupo reducido de poéticas; los dos trabajan con los restos de ciertas categorías políticas un poco "anacrónicas" (como "derecha" e "izquierda") para organizar la lectura. Los dos libros dialogan, más o menos explícitamente, con otros dos libros argentinos que abordan críticamente la literatura de su tiempo: *De Sarmiento a Cortázar* y *Nueva escritura en Latinoamérica*. La idea de ambos es describir la opción política de las literaturas en tiempo presente. En principio, frente al trabajo de Viñas, el libro de Damián va por el lado de las pujas estéticas al interior de un "campo"; el mío tiene que una apuesta más transversal, porque busca leer esas opciones estéticas como horizonte formal de determinadas fantasías políticas. Del linaje libertelliano el libro de Damián toma la ideología literaria, mientras que el mío elige esa terca tendencia a la experimentación hermética, que no se reduce sólo a lo lexical sino que aflora, diría Héctor, como táctica sintáctica. Obviamente, el carácter experimental no se lleva

bien ni con la pedagogía ni con la efectividad comercial. Al contrario: supone siempre, incluso cuando emplee una retórica estentórea y propensa a la sentencia, una especie de vacilación del sentido. Hay ahí también una condición infame, puesto que la crítica es generalmente, y fue desde un comienzo, el discurso de la iluminación. El subtítulo elegido y la imagen de la tapa buscan sin duda dejar abierta esa tensión.

—Entiendo y comparto esa táctica sintáctica de la experimentación; justamente por eso insisto con la pregunta ante la bajada del libro que habla de una explicación –pedagogía– además sigo preguntándome quiénes son esos niños perros...

—Yo no elegí la tapa. Fue decisión de la editorial. Pero podría especular un poco al respecto. Diría que ironiza sobre todo el proceso pedagógico y sobre los roles que asumimos o creemos asumir en él. La imagen del perro está muy emparentada con la idea de fidelidad. Se aferran sentimentalmente a una serie de identificaciones tras las cuales no es difícil descubrir la voz del Amo. Los gatos son, en cambio, despreocupadamente infames. Como dice el bueno de Adorno, el gato es el único animal doméstico no domesticable.

—Iniciás con una advertencia; presentás tu texto como exploración, una interpretación sabiendo que "es imposible evitar la mácula". ¿Por qué esa necesidad de advertir que "Es la voz de un cavernícola rabioso, un payaso iracundo" y advertir que "no es un juicio"? ¿A quién va esa advertencia, al mero lector o a otros críticos literarios lectores? ¿La advertencia funciona como máquina de guerra?

—Es un parte de situación: así están las cosas. La idea es dejar en claro que no hay manera de salir de la caverna. La ideología tiene una sola puerta y lo que hay del otro lado es la muerte. La crítica puede ser una elucidación, pero nunca un esclarecimiento objetivo de nada. El que habla es un cavernícola; más que hablar, suelta su monólogo rabioso contra la pared de la caverna. El lugar en el que un discurso

se habilita para juzgar a otro no existe más que a un nivel imaginario. El texto de la crítica debe ser asumido y presumido como el texto de la ficción. Quiero decir: debe ser producido, interpelado y cuestionado también por sus propias fantasías y limitaciones políticas.

—Una historia de la infamia del presente es lo que atraviesa tu ensayo generando un espíritu de manifiesto, ¿lo percibís así?

—Una emergencia, diría Lem, es siempre una especie de desafío a las posibilidades de la descripción. Se presenta con la materialidad de un acontecimiento. Abre el espacio y desencadena una serie de transformaciones y de pérdidas. Como un viaje o una mutación, se hace sentir como un cambio en el cuerpo y en el lenguaje. No se puede nombrar si no es inventando formas nuevas. La emergencia que trato de hacer notar en este libro ocurre sobre la imagen de lo que comúnmente se llama "realismo literario". Se trata de un realismo mutante, que falla a los fundamentos con que trabajan tanto el residual realismo de derecha como el hegemónico realismo progresista. Quiero decir: el realismo infame rechaza el énfasis de lo "literario" con que procura justificarse el primero, pero también lo "realista" con que busca chantajearnos el segundo. La infamia afecta pues tanto la condición epistemológica como la condición estética. Por eso resulta claramente esquivo a las lecturas modernistas (Sarlo) como a las de la representación humanista (Drucaroff). El realismo infame no se inscribe ni en la batalla esteticista ni en la batalla cultural. Crece como una plaga. No necesita manifiestos.

—Es curiosa la representación del realismo infame que se puede leer en el libro: que crece como una plaga cuando es notorio que no es lo que predomina, sino que, siguiendo lo que decís en el texto, es el que viene a marcar una diferencia con lo imperante en la actualidad. Me da la sensación de que lo ves como una especie de "cura" de la literatura contemporánea local, que le das casi un valor como el de la "noción de gasto" de Georges Bataille, un potlach*...*

—Más que una diferencia, diría que viene a poner en escena un hastío. No creo que de ahí vaya a salir necesariamente un nuevo paradigma. Lo que parece quedar en claro es que de las otras líneas ya no se puede esperar más que repetición, pleitesía y oportunismo. En algunos casos, puede ser que la infamia adquiera también esos visos. Pero lo que no puede decirse es que ese *potlach* sea empleado con la función ideológica que tiene en el realismo reaccionario. Es más bien un efecto del desconcierto y la decepción ante esas formas de legalización literaria y política. En el realismo infame, como diría Bataille, la oscuridad no miente.

—*¿A partir de qué lecturas, qué análisis, qué charlas –las reflexiones de Carlos Godoy son una cita constante– surge tu desarrollo del* realismo infame *ante los ecosistemas realistas reaccionario y progresista?*

—El marxismo inglés y la ciencia ficción rusa. De ahí vienen todo el delirio y toda la verdad de los fantasmas de mi caverna. El marxismo me parece insuperado como filosofía del cambio, como teoría de la crisis y la transformación. La ciencia ficción es una implacable máquina de guerra contra lo que hay, en favor de lo imposible. Carlos Godoy y Martín Rodríguez me parecen dos autores lúcidos; y los leo con cierta predilección. Pero en sí, el mapa que presenta el libro se me fue ocurriendo a partir de las lecturas que fui haciendo (para *Revista Ñ* y *El Ojo Mocho*) y se me terminó de armar en las clases del seminario. Algunos amigos críticos, sociólogos y periodistas leyeron desde luego los bocetos del libro. Fueron ellos los que me convencieron de que la máquina funcionaba. Uno nunca sabe…

—*Pareciera que el realismo infame es puro presente, pura incertidumbre ¿es así?*

—El realismo infame es una suerte de constructivismo a destiempo. Trabaja las dimensiones del espacio y el tiempo en función de crear una “zona”, un espacio dinámico pero negativo en lo real. Es puro presente, sin duda. Pero también es un puro lugar abierto. Por eso es muy atractivo. Es

expresión de algo que ocurre sin identificación previa y sin respaldo. Uno a veces puede encarnar una verdad sin siquiera estar cerca de conocerla.

—Primero planteás un mapa (histórico, literario y político) y luego abordás el territorio en el que discutís con dos críticos a los que ubicás –en tu enfrentamiento– como consagrados a la hora de analizar la literatura contemporánea: Beatriz Sarlo y Juan Terranova ¿Por qué ellos?

—La nota sobre el libro de Sarlo retoma y sintetiza el fallido de otras intervenciones críticas como las de Elsa Drucaroff y Josefina Ludmer. Se muestra que en sendos casos la crítica aborda las nuevas experiencias con criterios de legitimación y valoración perimidos. Le piden salamines a la higuera. Creo sin embargo que Sarlo acierta en el reconocimiento del síntoma. Ve que algo está ocurriendo: ve esa literatura emergente que no se preocupa por la autofiguración literaria. Y la rechaza con el rótulo peyorativo de "etnografía". No mete las manos ahí. No trata de ver las diferencias. Se contenta con presentarlo como un efecto colateral de la "batalla cultural". Por eso en sus lecturas siempre valora las apuestas estéticas casi manieristas donde la conciencia del estilo en cuanto estilo se exhibe como un valor. Sobre el libro de Terranova (*Los gauchos irónicos*) creo realmente que no se leyó con la atención que merecía. Sus lecturas de Luciano Lamberti son muy interesantes y sus apreciaciones sobre el gran libro de Carlos Busqued me parecieron tan precisas y certeras que, luego de leerlas, me convencí de no publicar lo que yo había empezado a borronear al respecto. Tiene, por supuesto, muchos puntos discutibles. Pero, integrado al corpus del libro, me permite plantear hasta qué punto y en qué sentido un lector crítico puede ser una parte vital de su generación.

—Y cómo es ese planteo ¿hasta qué punto y en qué sentido el lector crítico es parte vital de una generación?

—En primer lugar, porque el lector crítico es el catalizador, no de los sentidos, pero sí del ecosistema en que

esos sentidos toman forma. Como no tiene necesariamente que racionalizar o explicar los sentidos del texto desde un punto "objetivo", el lector crítico tiende a entrar o entrometerse en él, absorber sus climas y extender el horizonte de la ficción. Aun cuando su lectura sea una "lectura de inmersión" en un único texto, su lectura devolverá siempre directa o indirectamente una imagen del ecosistema. O dos, aunque a veces coinciden: la suya y la que es capaz de leer en el texto. La del lector crítico es, como quería Lukács, una función histórico-práctica: imaginar la sociabilidad de sus objetos. Leer es abrir el texto, trazar sobre él líneas nuevas y, a partir de ellas, desplegar sus fantaseos políticos.

—Desde la contratapa del libro, la editorial (Momofuku) plantea que tu prosa tiene "la decisión de un carnicero y la precisión de un cirujano". ¿Tu rol del crítico te pone afuera?; ¿de dónde?

—No hay manera de estar afuera. Ya lo dice Bataille: no se puede hablar de algo como la parte maldita sin ser uno también parte de esa maldición. Leo esa descripción de mi trabajo como un elogio excesivo. Sin embargo, me siento parte de una generación que, si tiene que cortar, corta. No importa si son vacas sagradas o terneros mamones. Desde ese axioma ético escribo mis lecturas, ciertamente con más limitaciones que virtudes: sin animosidad, pero también sin condescendencia.

—Para comenzar a interpretar tus identificaciones literarias de lo contemporáneo señalás que estamos "en grises tiempos de penuria imaginativa" que confunden novedad con valor, poses, ¿es el realismo infame *una especie de claro ante lo que se repite, la mera fábula, la necesidad del escritor de inscribirse –o de inscribirlo– en una tradición?*

—Las épocas de penuria imaginativa suelen quedar presas de la convención a que el sentido común reduce la realidad. El realismo infame plantea un escenario de corte drástico, de

destrucción y desolación, que apunta siempre al imperio del no-saber y al desastre de la poshistoria. Es una zona. Otra, no menos interesante, es la que emerge alrededor de las paratopías de la ciencia ficción contemporánea. En esa línea lo más interesante viene por el lado de los escritores "jóvenes" como Oloixarac, Vanoli o Robles que no reducen la juventud a la puerilidad, ni reducen lo nuevo a la novedad. Vale la pena ver cómo trabajan con los restos de los discursos culturales agotados, cómo se los apropian y los operan para producir sentidos nuevos. Los engendros que crean son siempre un poco monstruosos y por lo general reactivos a la normatividad de los discursos sociales. Pero también son reales en virtud de la hipermetropía despiadada con que se los enfoca. Son nuestros pequeños mutantes radiactivos, criados en los oscuros pasillos de las universidades argentinas. Me gusta que existan, aunque más no sea como punto de desequilibrio ante tanto sentimentalismo barrial y tanto asadito objetivista. Los leo con la fascinación y el miedo que produce tomar un coctel de remedios vencidos: a ver cómo pegan.

—Remarcás que el rol del crítico literario es marginal. Hace poco tuiteaste que la crítica literaria está muerta ¿vos qué hacés entonces?; ¿qué te diferencia?; ¿sos parte de la infamia?

—A mí me interesa producir una ficción crítica. Una maquinita de lectura. El mapa que se presenta en este libro trata de serlo de algún modo. Creo que, como querían Borges y Lem, con el tiempo mereceremos que no haya ya géneros. Que cada lector haga con los textos lo que quiera de acuerdo con sus propias supersticiones éticas. La crítica literaria está muerta. Los que aún nos alimentamos de su cadáver lo sabemos mejor que nadie. Es una disciplina del pasado cuyas herramientas teóricas siguen siendo útiles. El desafío es ver qué podemos hacer hoy con ellas. Quizá, más que para explicar la literatura, ese capital simbólico que se nos legó nos sirva para extender –o para extrañar– sus sentidos. Es decir: para producir la literatura que viene.

[*] Entrevista de Mariana Kozodij, publicada en *Diario Registrado*,

viernes 6 de noviembre de 1015. VOLVER ATRÁS

Reaccionarios, progresistas e infames*

Pese a que el término “kirchnerismo” no aparece en sus páginas, *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* de Maximiliano Crespi es una intimación polémica a la narrativa argentina producida durante la década signada por ese nombre. No es raro que así sea. Al referirse a la función de la crítica Crespi sostiene que, mientras en un plano largo “el crítico es alguien que escribe su propia biografía política y sentimental en el revés de la trama de sus lecturas”, en un plano más corto “escribe y publica para intervenir en la lucha por el sentido, tratando de producir efectos de lectura en espacios específicos, con intereses ideológicos concretos”.

—¿Ese “plano corto” es el horizonte que prevés para la crítica?

—Ciertamente. Escribir para lectores, o para algunos lectores. Ni para legos ni para satisfechos; para los que leen sospechando, para los que no se resignan a aceptar mansamente que la única verdad sea la realidad.

—En el ensayo sobre Beatriz Sarlo decís que una tarea del crítico es aprender a convivir entre el deber y el deseo de pertenencia. ¿Se puede escribir críticamente sobre la propia generación?

—Como la buena literatura, la buena crítica no se solaza en el ronroneo de la manada. La crítica y la literatura extraen su actualidad de los conflictos que abren, de las preguntas que formulan, de la tensión que crean en el consenso de expectativa de su propio presente. Buscan romper los prejuicios ideológicos sobre los que se establecen las

valoraciones y las legitimaciones estéticas y políticas en el campo de fuerzas de la cultura.

—Ya desde el subtítulo ("La literatura de derecha explicada a los niños") planteás una categorización ideológica fuerte. ¿Qué son la literatura "de derecha" y "de izquierda"?

—La Literatura de izquierda es la que busca romper las cristalizaciones ideológicas del presente, los sentidos plenos. La Literatura de derecha es la que trabaja para naturalizarlos, pero también la que rechaza el presente en nombre de una ideología aún más retrógrada.

—¿Bajo qué parámetros recortaste el corpus de lectura de Los infames?

—Trabajé estrictamente sobre tres líneas. La de las nuevas modulaciones del realismo que emergieron luego de 2001, la narrativa experimental (de Katchadjian a Farrés) y la ciencia ficción y el fantástico (de Castagnet a Godoy). Todo esto viendo el valor de referencia que tienen para ellos Aira, Levrero y Bizzio, y siempre prestando especial atención a lo nuevo y no tanto a lo heredado. De la narrativa asimilable a una poética "realista", opté por lo más leído y más característico de cada línea de producción: Almada, Ronsino, Falco, etc.

—¿Por qué el realismo como principio de organización?

—La idea de "una vuelta del realismo" cruzó el campo cultural con la materialidad de una evidencia. Sarlo leyó bien ese síntoma, y en él un conjunto de condiciones que transformaban la ingenuidad en oportunismo. Primero como audacia, después como cálculo. Su lectura es reveladora: en la "etnografía" late un deseo de hacer coincidir la verdad de la literatura con la realidad.

—En ese bloque general planteás distinciones estéticas para crear subconjuntos ideológicos. ¿Qué los define?

—Tanto unos como otros surgen del tipo de interrogación con que leo. Me centro en los vectores que suscriben tres tipos de respuesta de articulación ideológica a un determinado momento histórico. Veo en principio la resistencia anacrónica y residual de un realismo reaccionario, ideológicamente conservador y estéticamente estacionado sobre el canon modernista. Es un realismo agonizante que se sueña como alternativa a la hegemonía de un costumbrismo de pedagogía moral y "sensibilidad social".

—¿La "pedagogía moral" caracteriza a la estética del kirchnerismo?

—Sin duda. La buena conciencia es la cáscara de la mala fe. La estética progre-populista se hamacó generalmente entre el pringoso costumbrismo barrial y la apelación táctica a un objetivismo estilizado para vehiculizar un sermón ideológico un poco pueril. Las virtudes del kirchnerismo a nivel de políticas de Estado son muchas y sin duda crecerán aún más en la memoria colectiva conforme el neoliberalismo cumpla su rol destructivo y disciplinador. Pero, en términos culturales, facilitó el desarrollo compulsivo de una industria de la victimización que banalizó aún las luchas que decía defender. En el plano literario eso decantó en un espeso y casi extorsivo moralismo que redujo el valor de la crítica a su criba de militancia. En ese contexto, de un lado o de otro (de Beatriz Sarlo a Elsa Drucaroff), la crítica militó sus propias causas y no interrogó realmente nunca a lo nuevo.

—¿En qué contexto aparece la infamia?

—En el contexto de la retirada de estos dos modelos de servidumbre. Eso hace que El realismo infame tenga un origen tan insolente como cínico. Supone una fuga en otra dimensión, más cerca del absurdo que de la instrucción moral.

—¿Ves ahí una suerte de escape?

—Sí y no. Es una manera de buscar una salida, una salida

aunque no haya salida: la ideología no tiene más puertas que las que dan a la locura o a la muerte. El realismo reaccionario no sabe otra cosa que ser de derecha; el progre-populista, a pesar de sus deseos imaginarios, funcionó como tal al negarse a cuestionar su propia consistencia ideológica; pero el realismo infame corre el riesgo cierto de fomentar la ilusión de la "suspensión ideológica" a la que la derecha cada tanto apela para blindar su avatar neoliberal. Estamos ante una falsa encrucijada. Lo único cierto es que toda "zona de confort" es una forma de aceptación de la muerte.

[*] Entrevista de Paula Puebla, publicada en *Revista Ñ* (diario *Clarín*), sábado 16 de julio de 2016. VOLVER ATRÁS

Agradecimientos

Las notas de lectura que componen este libro fueron mayormente redactadas entre 2010 y 2014. Algunas permanecieron inéditas y otras se publicaron, durante ese mismo periodo, en versiones primitivas o recortadas en función de las restricciones formales y espaciales de cada soporte. Agradezco por ello a sus respectivos editores y editoras en *Revista Ñ*, *Radarlibros*, *El Ojo Mocho*, *Cuadernos LIRICO* y *Latin American Literature Today* por la gentileza de invitarme a colaborar en esos espacios, por la generosidad de sus lecturas y por la plena libertad que me concedieron siempre para expresar ideas y puntos de vista no necesariamente compartidos.

Agradezco especialmente a las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio de Ciencias y Humanidades de la Universidad Autónoma de México, donde en el ciclo titulado "Semblantes" hipótesis fueron expuestas en una serie de conferencias dictadas a comienzos de 2015. Quiero dejar sentado mi agradecimiento a Lolita Copacabana y Hernán Vanoli, editores de la primera versión en el maravilloso catálogo de Momofuku; y también a Martín Maigua y Rocío Pochettino por la ocurrencia de hacer realidad esta nueva versión en las filas de Nudista.

Finalmente, *last but not least*, a Gisela Fabbian, por la libertad, por las lecturas, por los milagros secretos.

M.C.
junio de 2020, año de la pandemia.

Del autor

Maximiliano Crespi nació en Oriente (Buenos Aires), en 1976. Es crítico, ensayista y paperback writer. Doctor en Letras Modernas (UNLP), docente universitario e investigador de CONICET y de ANPCyT (Argentina) y del CIALC (UNAM, México) con especialización en Teoría y Crítica Literaria e Historia Intelectual Argentina y Latinoamericana. Integra el Observatorio de Lite-ratura Argentina Contemporánea (OLAC). Editó, prologó y antologó obras de Jaime Rest, David Viñas y Raúl Antelo. Ha publicado: *Viñas crítico. Notas, apuntes y variaciones* (2009), *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario* (2011) y *Jaime Rest: función crítica y políticas culturales (1953-1979). De Sur al CEAL* (2013), *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* (2015), *El objeto total. Dos imágenes del estudio* (2017), *Pasiones terrenas. Amor y literatura en tiempos de lucha revolucionaria* (2018) y *La revuelta del sentido. El paso (no) literario de León Rozitchner* (2019).

Otros títulos publicados:

despiértenme cuando sea de noche - fabio martinez (cuentos)
1027 - eloísa oliva (poesía)
el mundo no es más que eso - martín maigua (poesía)
vida en común - pablo natale (poesía)
casa de viento - antología personal - osvaldo bossi (poesía)
newton y yo - marcelo daniel díaz (poesía)
cielos de córdoba - federico falco (nouvelle)
unos días en córdoba - juan terranova (diario-crítica)
la pared - irene gruss (poesía)
el tiempo en ontario - eloísa oliva (poesía)
el loro que podía adivinar el futuro - luciano lamberti (cuentos)
orquídeas - margarita garcía robayo (relatos)
avenida de mayo - silvio mattoni (poesía)
K I K I 2 - cuqui (diario)
los pibes suicidas - favio martinez (novela)
los centeno - pablo natale (novela)
villa olímpica - carlos surghi (poesía)
romper la vida /antología existencial/ - alejandro schmidt
experimentos con seres humanos - carlos schilling (relatos)
razones personales - franco boczkowski (poesía)
la vertiente - sergio gaiteri (novela)
el asesino de chanchos - luciano lamberti (cuentos)
lima y limón - antonio jiménez morato (novela)
las noticias - hernán arias (novela)
el momento de debilidad - bob chow (novela)
donde empieza a moverse el mundo - carina radilov chirov (cuentos)
yo soy aquel - osvaldo bossi (novela)
la cabeza del monstruo - agustín ducanto (cuentos)
un oso polar - pablo natale (cuentos)
acá había un río - francisco bitar (cuentos)
EL ÁGUILA HA LLEGADO - bob chow (novela)
los niños de renoir - mariana robles (poesía)
el resto de los días - natalia ferreyra (cuentos)
firket misión tropical - marcelo miceli (novela)
disfrazado de novia - carlos schilling (relatos)
anzoología - leopoldo castilla (poesía)
viento caribe - leopoldo castilla (poesía)
ngorongoro - leopoldo castilla (poesía)
los impuros - analía giordanino (relatos)
luces de navidad - francisco bitar (relatos)
historia universal de santiago del estero - andrés navarro (poesía)
mi pequeña guerra inútil - pablo farrés (novela)
las siete maravillosas antologías contemporáneas - pablo natale (poesía)
cometa de la noche negra - diego vigna (novela)
dioses del fuego - fabio martinez (cuentos)
la tarde de los profetas - juan revol (poesía)

lecciones de romanticismo alemán - carlos surghi (poesía)
hikaru - mario flores (novela)
el montaje obsceno - claudio rojo cesca (cuentos)
detrás de las imágenes - daniel medina (novela)
una tristeza decente - salvador marinaro (cuentos)
C6 C7 - fernando callero (novela)
el teru teru xy - jorge brondo
baltasar - leopoldo castilla (poesía)
monte - julio salgado (poesía) el apocalipsis según asmar - lucas asmar moreno (novela)
poeta surfera y otros éxitos - meliza ortiz (poesía)
casa grande - cecilia romero messein (poesía)
la puerta del cielo - ana llurba (novela)
la última piel del mundo - leopoldo castilla (poesía)
el don del alabado - leopoldo castilla (poesía)
el sabor de la sangre - maría belén davil (cuentos)
reinas de pueblo grande - carina radilov chirov (cuentos)
variación sobre la costa litoral - beatriz actis (cuentos)
a usted navegante - fabiana zuccatto (diario)
LOS ESCOLTAS y el secreto plan del peronismo para viajar en el tiempo - eddie fitte (novela)
aquello era el cielo - viviana bernadó (cuentos)
las pasiones alegres - pablo farrés (novela)
literatura argentina - pablo farrés (novela)

crespi, maximiliano
tres realismos en la literatura argentina del siglo 21 / maximiliano crespi. - 1a ed. - río tercero : nudista, 2020.
libro digital, EPUB

archivo digital: descarga y online / isbn 978-987-8341-15-6

1. crítica de la literatura argentina. I. título.
CDD A860

@maximiliano crespi, 2020, río tercero, córdoba, argentina.

ficha técnica
fotografía de tapa - hersilia álvarez
diseño y edición - martín maigua

contactos
editorial@nudista.com.ar
facebook: @edinudi
twitter: @edinudi
instagram: @editorialnudista
lee este título también en nuestra biblioteca: nudista.publica.la
visita nuestra tienda virtual: tiendanudista.com.ar
www.nudista.com.ar

queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin permiso previo del editor y/o autor.